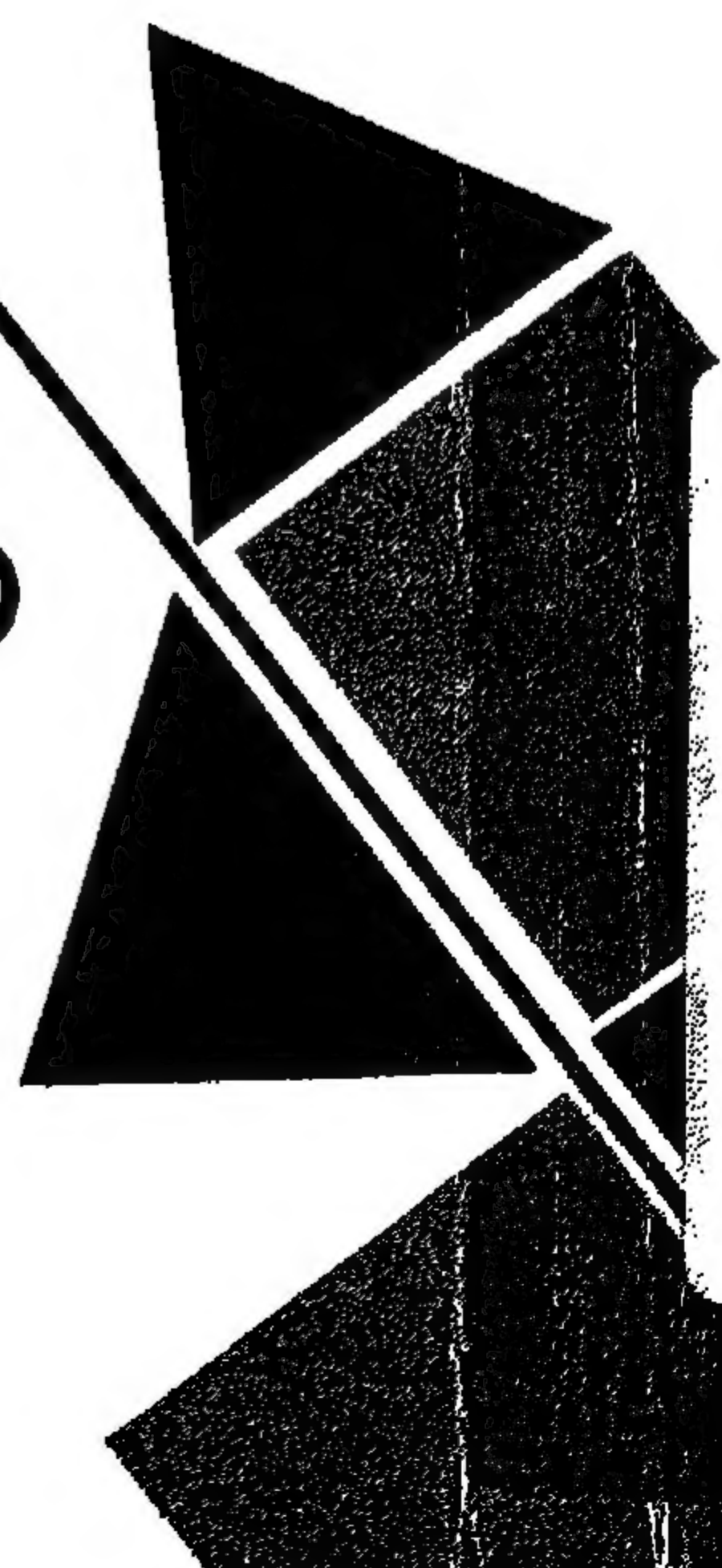


الفن
عالمنا
الأمم المتحدة

د. رمضان الطيخ



الفن والسياق الاجتماعي

د. رمضان الصباغ

د. رمضان الصباغ
الفن والسياق الإجتماعي
م. الثقافة الجديدة - الاسكندرية
الطبعة الأولى - ١٩٩٦
رقم الايداع : ١٣٩٨٩ / ٩٦
الترقيم الدولي : 0 - 2311 - 19 - 977

الغلاف : إهداء من الفنان ماهر شريف

مقدمة

لقد كانت ولا تزال مسألة العلاقة بين الفن والسياق الاجتماعي من المسائل التي تحظى باهتمام كبير ، نظرا لتطورها مع تطور الفنون والمجتمعات وتطور الذوق الجمالي وتغير معاييرها .

وفي هذا البحث نبدأ بالسؤال الجوهرى عن علاقة الجمال بالانسان ، وهل هو الكائن الوحيد الذى يتذوق الجمال ؟ أم أن هناك من الكائنات ما ينافسه فى هذا المجال ؟

وهل هو - أى الانسان - الكائن الوحيد - أيضا - المبدع للفن ؛ أم أن هناك من الكائنات ما يضاهيه فى ذلك أو - على حد قول بعض المفكرين ما يتفوق عليه ؟

وفى سبيل اجابتنا على هذه التساؤلات ، وما وصلنا اليه من اجابات - من خلال مناقشاتنا لأراء متباينة تناولت الموضوع بالبحث - اتجهنا - وهذا اتساقا مع وجهة نظرنا ، والتي تتفق فيها مع بعض من طرحوا الموضوع على بساط البحث - الى مناقشة المسألة فى اطار مكمل لها ، فطرح السؤال :

هل الانسان يتذوق الجمال ويبدع الفن ككائن اجتماعي ، أم ككائن منعزل؟ ثم انتقلنا فى الفصل الثانى الى طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، وعلاقة الانسان بالعمل ، والفن كنتاج لمهارة الانسان اليدوية، وما واجه هذه الأفكار من اعتراضات .

وفى هذا الإطار ناقشنا الآراء التى تربط بين الفن والسياق الاجتماعى ، والآراء التى ترفض هذا الارتباط ، ثم خلصنا فى النهاية الى رأينا فى هذا الشأن .

وفى الفصل الثالث طرح لمسألة التناقض الداخلى فى العلاقة بين الفن والسياق الاجتماعى ، مع استشهادات بآراء ، وأفكار ، وابداعات حديثة ومعاصرة ، فى محاولة لاستكناه طبيعة هذا التناقض ، والكشف عن مغزاه .

وفى النهاية نود أن يكون هذا البحث مساهمة فى مناقشة جادة لهذه المسائل .

د. رمضان الصباغ

(١)

الفن

و

الإنسان

يعد العمل هو النشاط المميز للجنس البشرى والذي ينفرد به عن سائر الكائنات ، ولما كان الفن فى صورة من صور تعريفه يمثل أحد أشكال العمل الإنسانى وتجلياته . ولذا فان حياة الانسان اذا كانت قد ارتبطت منذ البدء بالعمل ، فهى بشكل آخر قد ارتبطت بممارسة الانسان للفن (١).

فلقد ارتبط الحس الجمالى بالانسان وتطور مع تطوره ، وكان وثيق الصلة بالعمل ، ذلك النشاط الإنسانى المميز ، وقد كان " انفصال الانسان عن العالم الحيوانى وتميزه غير ممكن إلا فى مجتمع ، واننا ندين للعمل الاجتماعى باحساسنا الجمالى . فالإنسان فى إبداعه الشروط المادية لوجوده ، وتطويعه للطبيعة وجعلها إنسانية، وإذا يزيد رحابة أشكال الحياة الإجتماعية ويغيرها ، فانه يصير نفسه أكثر (٢)

ولكن من الجدير بالذكران ' دارون ' قد أورد فى كتابه الشهير " أصل الأنواع " جملة من الوقائع التى تثبت أن حس الجمال يلعب دورا لا يخلو من أهمية فى حياة الحيوانات . والحال أنه فى مقدور المرء إن شاء أن يستنتج من تلك الوقائع أن أصل حس الجمال يجب أن يفسر بالبيولوجيا . وان ربط تطور هذا الحس لدى الكائنات البشرية بإقتصاد المجتمعات التى يعيشون فى كنفها ، وبهذا الإقتصاد وحده ، أمر غير مقبول ، وينم عن قدر من ضيق التفكير ' (٣)

فقد رأى " داروين " أن الجمال ليس حسا أو شعورا قاصرا على الجنس البشرى ، وإنما يبدأ مع الحيوانات الدنيا . ودارون " فى هذا يرتكز على مادية بيولوجية ، ولعل ما يجعل نظريته الجمالية ذات أهمية ، هو ذلك

التأثير الواسع والمطرّد لنظريته فى البيولوجيا والتي كانت ثورة قلبت عالم البيولوجيا رأساً على عقب ووسمت العلم الحديث بميسمها سواء كان علماً طبيعياً أو إنسانياً . فقد حاولت معظم العلوم بعد ظهور نظرية دارون Darwin أن تتكامل معا ، وأن تتسق مع منطقها ، وأن تستعير منهجها ، وفى أسواء الظروف كانت رد فعل ضدها خاصة لدى اللاهوتيين ومفكرى المثالية .

يكتب داروين فى أصل الانواع :

" حس الجمال ، يقال ان هذا الحس خاص بالإنسان .. ولكن حين نرى طيراً ذكراً ينشر بزهو ريشة البهيج والوانه الأخاذة أمام الأنثى ، بينما لا تقوم الطيور الأخرى ، الأقل حظاً منه ، بأى عرض من ذلك القليل ، يتعذر علينا ألا نقول بأن الإناث تعجب بجمال الذكور . وان النساء فى جميع البلدان يتجلن بذلك الريش ، فلا مجال للممارة إذن فى جمال تلك الزينة . ان العصافير التى تعرف باسم " الضريسى وبعض العصافير الأخرى تصف بقدر كبير من الذوق أشياء براقة لتزين بها أعشاشها وأماكن إجتماعها وفى هذا برهان مؤكد على انها تشعر ، ولا بد بقدر من المتعة فى تأمل تلك الأشياء - وكذلك الحال فيما يتعلق بتغريد الطيور . فالألحان العذبة التى يصدح بها كثير من ذكور العصافير خلال فصل الحب تحظى بكل تأكيد بإعجاب الإناث . ولو كانت الإناث عاجزة عن تقدير الألوان الرائعة والزينات وأصوات الذكور ، لكان ذهب هباء الغناء وكل الاهتمام اللذين يتحمل مشقتها الذكور لعرض مفاتنهم أمام الإناث،

وهذا مالا يمكن التسليم به . وأنه ليعسر علينا ، كما أظن ، أن نفسر البهجة التي تدخلها بعض الألوان وبعض الأصوات المتناغمة بقدر ما يعسر علينا تفسير المتعة التي توفرها لنا بعض الأطعمة والروائح ... ومهما يكن من أمر .. فمن المؤكد أن الإنسان وكثيراً من الحيوانات تهوى الألوان نفسها ، والأشكال البهيجة نفسها والأصوات نفسها ' (٤) بل وقد أضاف دارون " بأن الشعور الجمالي Aesthetic Feeling ليس قاصراً على الإنسان والحيوانات الدنيا معاً . فالحرشفيات Chlamydosauria لديها القدرة على تذوق الجمال ، وإناث الطيور تستحسن الألوان الزاهية والأصوات الجميلة والصافية لدى ذكرورها (٥)

وهكذا فإن داروين يرى أن الحرشفيات والحيوانات بمختلف أنواعها تحس بالجمال وتتذوقه كالإنسان تماماً ، بل ويغلب على مشاربها الاتفاق مع المشارب البشرية ، فالطائر أو أى حيوان يتمتع بذوق جمالي رائع وإلا ما كان مبرراً أن ينشر الطاووس ريشه ومفاته امام أنثاه ، وإن كان ذهب مع الريح - على حد قول ' تشارلز داروين - ' ذلك الغناء الطروب ، بل وفوق ذلك فإن الجمال لم يخلق لكى يشبع مشاعر الإنسان الجمالية ورغباته ، ولم تكن له صلة البتة بالإنسان ، ذلك كثيراً من الموضوعات الجمالية قد ظهرت قبل الإنسان بوقت طويل وفقاً لنظرية التطور .

" فالطبيعة لم تبدع الزهور لكى تهب الانسان منظراً بديعاً ولكن لكى تشير انتباه الحشرات التي تعمل على تكاثرها (أى الزهور) . وبكلمات أخرى فقد ظهرت الزهور على الأرض مبكرة عن ظهور العيون الإنسانية

والطبيعة لم تنتج المحاربات الجميلة ، وشجرة الميلاد ، والتوت البري ، وغيرها من أجل الإنسان ، فهي كأي شئ حي كل ما يهتمها فوق كل اعتبار هو توأدها الذاتي Self Reproduction (٦) .

إن " داروين " الذي أكد على استقلال الجمال عن الإنسان ، بل على سبق الموضوع الجمالي عليه إنما يرد على علم الجمال المثالي الذي يحاول البرهنة على تخلق الجمال الذاتي في الإنسان اذ يعتبر الجميل " تجلّ محض لماهية الإنسان الروحية Mans Spiritual Essence (٧)

ولكن إذا كان الإنسان لا يستطيع انكار ميله نحو جمال الطبيعة ، فهل يمكن ان يكون الجمال موضوعيا أيضاً ، أى استقلال تام عنه ؟
يكتب " فيكتور رومانينكو Victor Romaneniko "

" ولا بد أن تكون تلك الصفات والخصائص والسمات الخاصة ، وقيم الحياة المعاصرة التي ندعوها قيما جمالية Aesthethetic Values وجدت قبل الإنسان وفي استقلال تام عنه وقبل أن يتعلم الإنسان كيفية استيعابها ، ويضع مقياساً خاصاً بها ويسمّيها ، ويعيد انتاجها بوعى وقصد من أجل هدف اجتماعى محدد . " (٨)

إن ما يؤد أن يؤكد عليه " رومانينكو " هو الموضوعية المطلقة للقيم الجمالية ، وكون الجمال لا علاقة بالذات الإنسانية ، وإن هذا يأتي متسقاً مع نسق : داروين " التطوري " الذي يرى أن النباتات وجدت قبل الحيوانات ، وبالتالي قبل الإنسان - أعلى الحيوانات بأزمنة صحيحة . ولذا

فما هو المبرر الذى على أساسه نقول بأن الجمال إنسانى ، إذا كانت الأشياء الجميلة قد وجدت قبل الإنسان بأزمنة بعيدة ؟ ترى هل يكون " داروين " ورومانينكو " قد أصابا لب الحقيقة بهذا ، أم أن الجمال وثيق الصلة بالإنسان ، وبعيد كل البعد عن عالم الحيوانات الدنيا ؟ يقول ' إيفان استاخوف Ivan Astakhov : "إن داروين لم يكن يعنى الحقيقة التى ترى أنه الى جانب قوانين الطبيعة توجد قوانين تاريخية إجتماعية Socio Historical laws و إلى جانب المشاعر الحيوانية توجد مشاعر إنسانية صرفة (٩) .

بل ويؤكد بأن دارون لم يكن يسوق عبارته عن تذوق الحيوانات للجمال عرضاً وإنما أكد ذلك عندما قال أيضا : "وعلى نفس المنوال فإن لدى الحيوانات المختلفة إحساسها بالجمال ، رغم أن إعجابها ينصب على موضوعات متباينة " . (١٠)

وهكذا بينما يدافع "رومانينكو" عن رأى دارون نجد أن " إيفان استاخوف " ينبرى للرد عليه ، والذى لا ننظر أنه الإمردد لأراء " بليخانوف " الذى بدأ بالرد على وجهة نظر " داروين " فى محاولته لتأسيس " علم جمال علمى " على حد تعبيره .

فإذا كانت البيولوجيا لا تفسر لنا رؤيتنا الجمالية - على حد قول "بليخانوف" فإنها لأشد عجزا عن ان تفسر لنا تطورها التاريخى. وان كان هذا يعارض رأى دارون " الذى يكتب : "ليس حس الجمال فيما يختص بالجمال لدى المرأة على الأقل مطلقاً فى العقل البشرى ، إذا أنه يختلف

اختلافاً شديداً عند العروق المختلفة ، ويتمثل حتى عند الأمم المنحدرة من عرق واحد ، وإذا بنينا حكماً بالاستناد الى بشاعة الزينة التي يعجب بها أكثر المتوحشين ، والموسيقى التي لا تقل عنها فظاظة ، فقد يجوز لنا أن نستنتج أن الملكات الجمالية لدى المتوحشين لم تبلغ درجة التطور لدى بعض الحيوانات كالطيور مثلاً (١١)

ويستشهد لورد على " دارون " بجزء من نفس الفقرة أيضاً " إيفان استاخوف " ويضيف " بليخانوف " باقتباسه لنص من الطبعة الإنجليزية الأولى (لأصل الأنواع) : ' بيد أن تلك الأحاسيس ، أى الجمالية ، ترتبط عند الإنسان المتمدين ارتباطاً وثيقاً بأفكار معقدة ومجموعة من الخواطر " . ويعلق " بليخانوف " على ذلك بقوله : انها تردنا من علم الحياة الى علم الاجتماع ، كما أنه إذا كان الذوق الجمالى لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد - كما يرى دارون متبايناً ، فمن الواضح أن البحث عن أساس بيولوجى له يعتبر دون جدوى.

ويقول " استاخوف " ، : مؤكداً نفس الراى : وما ينبغى أن نلاحظه هو ان هذا الراى لا يمكن أن يكون صائباً ومتسقاً مع مبادئ المنهج العلمى التاريخى ، أو مع نظرية التطور التى أنجزها دارون نفسه " (١٣) .
فمما لا شك فيه أنه وفقاً لنظرية " دارون " فى التطور يجب أن يكون حس الانسان البدائى Primitive Man الجمالى أرقى من حس أى من الحيوانات ، فإذا كانت موسيقى الإنسان البدائى بشعة تثير النفور . فهذا لا يعنى أن إحساسات البدائيين - على حد قول إيفان استاخوف - أقل

تطورا من الحيوانات الدنيا ، وإنما فحسب ان هذه الإحساسات تقطع شوطا بعيدا فى التطور لدى البدائيين ، فى حين تفتقر إليه الحيوانات كل الافتقار ويقدم بليخانوف " مثالا ، من أجل توضيح هذه الفكرة ، فيكتب :

" من المعلوم أن جلود الحيوانات ومخالبها ، وأنيابها تلعب دورا بالغ الأهمية فى حلى الشعوب البدائية . فكيف نفسر ذلك ؟ أتركيب خطوط تلك الأشياء وألوانها ؟ كلا إن القضية هنا غير ذلك تماما ، فحين يتحلى المتوحش بجلد نمر ومخالبه وأسنانه ، أو بجلد ثور برى ماهر ، وقرونه فإنه يرى فى هذه الحلى أية مهارته الخاصة وقوته الذاتية. فماهر من تغلب على خصم ماهر ، وقوى من يجندل خصما شديدا البأس. ولربما خالطت ذلك بعض الخرافات والمعتقدات الباطلة .

يقول " سكولكرافت " : ان قبائل الهنود الحمر التى تعيش فى غرب أمريكا الشمالية تثمن أكثر مما تثمن من الحلى المصنوعة من مخالب الدب الأشهب ، وهو أضرى الوحوش فى غرب أمريكا الشمالية التى يتصارع وإياها ويؤمن المحارب الهندى الأحمر أن شراسة الدب الأشهب وضراوته تنتقلان الى من يتحلى بمخالبه، وهكذا يستخدم مخالب الدب الأشهب كما يلاحظ " سكولكرافت " حلية تعويذه فى أن معا (١٤) .

والأمر الذى له دلالة هو أن " دارون " نفسه لم يعتبر تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالى تفسيراً مقنعا ، أو تفسيراً مانعا جامعاً ، فهو يقدّم

الملاحظة الآتية ، فى كتابه أصل الأنواع The Orgin of Species

" أن الكيفية التي وجد عليها الإحساس الجمالى فى صورة بسيطة ، تلك التي تعنى تقديم نوع من البهجة عبر ألوان معينة ، وأشكال أو أصوات قد تطورت بداية فى عقل الإنسان والحيوانات الدنيا هى موضوع شديد الإلتباس ' (١٥).

وان هذا يوضح إلى أى مدى يمكن أن نمضى مع " دارون " فى تصوره - خاصة إذا كان تصورا نظريا صرفا ، وان كان " دارون " قد أخطأ هنا ، فإن " بليخانوف " يرى أنه لا تعارض بين (الدارونية) فى العلوم البيولوجية وبين المادية التاريخية فى العلوم الاجتماعية بل انهما متكاملتان ، فقط مجالهما مختلفان ، إذ يكتب :

" لا يمكن لأعمالنا أن تقوم مقام ما أنجزه " الدارونيون " لنا ، كما أنه لا يمكن لأروع اكتشافات الدارونية أن تقوم مقام أعمالنا ، فأقصى ما نستطيعه هو أن تمهد السبيل لنا مثلما تمهد الفيزياء السبيل للكيمياء دون أن تقلل أعمال الفيزيائيين من أعمال الكيميائيين (١٦) .

ان " تشالز دارون " يقدم نظرية فى الجمال تركز على البيولوجيا مؤكدة أمرين هما جد مترابطين ، فموضوعين الجمال ، أى استقلاله عن الإنسان ، استقلالا لا يصل إلى حد أن جمال الطبيعة الموجودة قبل الإنسان وفقا لنظرية التطور ، أمر جد مقبول ، فالزهور أو الطيور أو الحيوانات الجميلة الصوت أو الصورة إنما وجدت قبل مجئ الجنس البشرى إلى الحياة بأزمنة بعيدة ، أما الأمر الثانى ، وهو المعضلة التى حاول " استاخوف " وكذلك ' بليخانوف " حلها وهى أن الحيوانات تتذوق الجمال .

وإذا كان " دارون " قد وضع نظريته على أسس بيولوجية فإن الرد عليها من قبل هذين المفكرين يكون على أسس اجتماعية الجمال وبالتالي إنسانيته . إن الزهور ، وجمال الطبيعة وفقاً للدارونية - والتي لا ينكرها " بليخانوف " نفسه وإنما يجعل مجالها مختلفاً عن مجاله - قد وجدت قبل الإنسان ، ، ما فى ذلك من شك . ولكن الرؤيا الجمالية والحس الجمالى ، هل يحكما الوجود الإنسانى ؟ هل هو الذى يشرطهما ، أم أنهما مطلقان منه يخلقان بعيداً عنه ؟

إنها معضلة أخرى يطرحها "دارون " والمعارضون لأفكاره ، وقد كانت تناقضات دارون ذاته وما يمكن أن يقدمه " بليخانوف " من افكار وردود تمثل جانباً أساسياً من الردود على "دارون " فى ذلك ، أى نظريته البيولوجية .

إن الحس الجمالى معقد ولا يمكن الوصول الى تفسير له بسهولة ، فإذا كانت الأسس التى تقوم عليها نظرية " دارون " بيولوجية بحتة - فلماذا يختلف الحس الجمالى لدى الأمم المنحدرة من عرق واحد ؟ لابد اذا من وجود سبب آخر ، ولعله يكون سببا انسانيا واجتماعيا بحكم أن الإنسان كائن اجتماعى .

كذلك يكتب ' بليخانوف ' لدى قبيلة باثوكا فى الزامبير الأعلى يعتبر الرجل الذى لم تخلع قواطع فكه الأعلى قبيحا . فما منشأ هذا التصور عن الجمال ؟ لقد تكون هو أيضا نتيجة لترايط أفكار معقدة ، ويجد تفسيره فى رغبة " الباثوكا " فى محاكاة الحيوانات المجترة . قد يبدو لنا ذلك عسير

الفهم ، لكن دهشتنا سنقل حين نعلم ان تلك القبيلة تقوم بتربيته الأبقار
والثيران ، وأن هذه الحيوانات "موله" تقريبا في تلك البلاد والجميل في
هذه الحالة أيضا هو الثمين ، والمدرجات الجمالية تتولد عن نسق مغاير
من الأفكار . (١٧) .

ان الجمال ينشأ عن بناء معقد ، فالحياة الإجتماعية مرتبطة بطقوس دينية،
وعادات ، وتقاليد معقدة وهي التي تقرر ما هو جميل ، وان هذا هو الذى
يدفع النساء فى عديد من الشعوب الأفريقية الى الدأب من أجل
زيادة عدد الحلقات الحديدية فى الأيدي والأرجل ولا ريب فى ان ذلك
مرهق جدا - على حد قول "بليخانوف" - ولكن ما السبب ؟ ان الحديد
لدى هذه القبائل أثمن المعادن ولذلك فإن زيادة عدد الحلقات يوحى بزيادة
الثراء . واذن (فالواضح ان المسألة هنا ليست جمال الحلقات بل مسألة
فكرة الثراء المقترنة بها) (١٨) بل وأكثر من ذلك ، فنحن نجد ان
الزنجيات الثريات ' تتعلن أخفافا تقضى الزيادة فى التطرف والخيلاء
تتسع للقدم كلما يجعل السير ونيدا وعسيرا ، والسير يكون أشد اغراء
فى نظرهن بقدر ما يكون كسولا متعثرا (١٩)

ان هذا يفسر لنا سلوك الزنجيات الفقيرات اللواتى يعملن ، فهن لا ينتعلن
ذلك النوع من الأحذية، وان سيرهن عادى طبيعى ، ولا يتأتى لهن أن
يسيرن سير الثريات المدللات، فالثريات المدللات وقتهن بلا ثمن نظرا
لانعنائهن من ضرورة العمل، فالجمال هنا وثيق الصلة بالطبقة الاجتماعية
، كما يؤكد " بليخانوف " . وقد أورد عددا وفيرا من الأمثلة التى تؤيد

فرضيته . فهو يرى انه اذا كان الإنسان المتمدين المدرك لكونه مخلوقا أعلى ينفر من مقارنته بالحيوانات الأدنى ، الا ان تلك المقارنة يدأب عليها ويغالى فيها الإنسان البدائي ، وإذا توجد شعوب تضفر شعرها على نحو يجعله أشبه بالقرون ، وذلك لأن هذا النزوع الى التشبه ومحاكاة الحيوانات وثيق الصلة بالمعتقدات الدينية . فإننا ' لن نفهم هؤلاء الناس إلا حين نعزم على النظر إليهم على أنهم نتاج حياة القنص . فالشطر الأعظم من تجربتهم يرتبط بعالم الحيوان ، وعلى هذه التجربة يقوم تصورهم عن العالم وهذا ما يفسر لماذا يقتبسون نماذجهم الجمالية ، برتابة عنيدة . من العالم الحيوانى . ويمكن القول ان فهم الغنى الى حد متوحش ، يقوم بتمامه على حياة القنص " (٢٠)

يقول " ارنست غروس " : ان النماذج التزيينية ، التى تقتبسها القبائل القانصة من الطبيعة تؤخذ من الأشكال الحيوانية أو الإنسانية وحدها دون سواها . إنها إذن الأشكال التى لها عندها اكبر قدر من الفائدة العلمية . ويترك القناص بالقبائل البدائية للنساء امر قطف النباتات على اعتبار أن هذه المهمة من نوع أدنى ، ولا يوليها أى اهتمام ، مع أنها ضرورية هى الأخرى لحياته وهذا ما يفسر لنا لماذا لا نلقى فى فنه التزيينى أدنى أثر من نماذج مقتبسة من مملكة النباتات ، بينما تكثر هذه النماذج فى الفن الزخرفى للشعوب المتمدينة . . وحين تحل نماذج مقتبسة من مملكة النباتات محل الزخارف الماخوذة عن مملكة الحيوانات ، ينبغى أن نرى

فى ذلك إشارة الى حدوث أعظم تقدم فى تاريخ الحضارة نعنئ أن القنص قد أخلئ السآح للزراعة " (٢١)

أن الفن بهذه الطريقة يعكس أهم المؤثرات فى الحياة الإآتماعية ، ويعكس بالضرورة وفقاً لذلك حالة القوى الإآنتاجية ، فن المجتمع البدائى المعتمد على القنص يقوم على أساس هذا الشرط من التطور البشرى ، كما يرى " غروس " ، ولم يكن ممكناً أن يعبر الجسر الى المملكة النباتية دون أن يتألى عن أصله القديم (القنص) لصالح الزراعة . وأن هذا يعبر بأعلى صورة عن علاقة وثيقة بين الفن والحياة الإآتماعية ، وبالتالى يرد ضمناً على النظرية البيولوجية .

لقد توصلنا ، وفقاً لاستنتاجات " بليخانوف " وامثله الكثيرة التى اقتبسنا بعضها منها الى أن الفن فى المجتمعات الإنسانية ، لا يعتمد على العرق الذى ينحدر منه الشعب الذى يمارس التذوق الجمالى أو الفن . بل يعتمد بالضرورة على حالة القوى الإآنتاجية وبالتالى على الأوضاع الإآتماعية .. وأن البيولوجية تألى السبيل الى علم الإآتماع . لكئ يبدأ بدراسة الفن فى صلته بالحياه الإآتماعية بل ولقد أكد " كارل ماركس " وفرديك أنجلز على أن العمل هو مفتاح التاريخ البشرى فالناس إنما يشكلون تحت تأثير العمل وهم النتآج الذاتئ لهذا العمل ، ويرئ " ماركس " أن أثراء الشعور الإنسانئ والقدرات المختلفة الوثيقة الصلة به قد تطورت تحت أشكال العمل المتباينة " (٢٢) .

وقد تكونت أعضاء الحس فى الإنسان ، وكذلك المشاعر الإنسانية نتيجة لتطور العمل ، فكل الحيوانات عيون ولكن الإنسان فحسب يمكن أن يحس الجمال بموضوع ما . وجميع الحيوانات لديها أعضاء سمعية ، ولكن الإنسان فحسب هو الذى لديه الأذن الموسيقية . فتكون أعضاء الحس الخارجية إنما هو نتيجة لكل التاريخ العضوى للعالم ، بينما تكون المشاعر الروحية هو نتاج لتاريخ العمل " (٢٣)

فالإنسان المعاصر يبدو كأعلى مرحلة من مراحل التطور البشرى ، وهو بذلك يكون حاصلاً على ما لم يحصل عليه أسلافه ، فو يتغنى بالشعر والموسيقى ، ويعرف الرقص والتصوير والسينما وغيرها من الفنون . وقد أوضح " استاخوف " لماذا يدهش بعض الباحثين - على سبيل المثال " ريناش " و " بليخانوف " لأنه لا يوجد فى الإنسان البدائى ما يجعله يعبر عن حب للطبيعة ، قائلاً : أن البحث عن حب الطبيعة فى العالم الروحى لدى الإنسان البدائى Primitive man لا جدوى منه ، بسبب بسيط هو أن الشعور لم يكن قد ظهر بعد . وهؤلاء الذين يواصلون البحث أناس يرفضون الإقلاع عن مفهوم مختلف ، وهو المفهوم الذى يرى فى الإنسان البدائى إنساناً له وجود بكامل التطور الروحى للإنسان " (٢٤)

وقد أوضح " ماركس " وإنجلز " فى الأدب والفن أن تشكيل الحواس الخمس هو من عمل التاريخ كله للعالم حتى الآن " (٢٥) .

" فليبيست الحواس مجرد ثقوب فى الجسم من خلالها تصب الإحساسات ، فهى أولاً وقبل كل شئ أفعال للطبيعة تقع على الجسم ، وهى أيضاً أوجه

نشاط للجسم نفسه تشتمل على تآزر العينين والأذنين والجلد واليدين واللمس ، واستخدام الأشياء لتغييرها " وهذا مارآه " سيدنى فنكلشتين " (٢٦) بعد أن قرر أن للفن البدائى (شكلين) : شكل خاص بالنفع و" الشكل الآخر للفن هو شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية ، وقد ظهر هذا الشكل أيضا فى العصر الحجرى القديم للسيطرة على قوى الطبيعة . وهى محاولة قامت على اساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الانسان قوة للتغلب عليها " (٢٧)

أن الفن فى المجتمع البدائى يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعمل - من حيث هو عملية - والذى يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . فليست الطقوس السحرية جزءا من تنظيم حياة القبيلة فحسب ، بل تباشر حتى الحرف الفنية على اساس اجتماعى أيضا ، والأمر كما كتب " جوردن تشيلد " : تقاليد الحرفة المهنية ليست تقاليد فردية بل تقاليد جمعية ، وان خبرة جميع أعضاء الجماعة وحكمتهم يتم بلورتها فى شكل موحد " (٢٨) ان موضوع الفن هو (الانسان) ، وفهمنا للفن البدائى على أنه مجرد أوانٍ أو أدوات وأسلحة موضوعة على رف فى متحف إنما يبعدنا كثيرا عن الحقيقة ، وإلا لماذا يحرك الفن المشاعر تحريكا عميقا وهو منفصل عن الإنسان ؟

أما فى المجتمع البدائى فقد كان " من المستحيل تحقيق العنصر الإنسانى تحقيقا كاملا فالعالم محوط بالغموض وكان التفكير فى الحيوانات يتم على أنها إنسية " أكثر من الإنسان كان يتم التفكير فى الأشجار والنباتات والأرض والشمس والرياح والأمطار والأنهار على أنها أكثر إنسية من

الانسان وانها تجسد الأرواح التى تفوق الواقع الإنسانى ، وكان على الخطوات الأولى فى المعرفة أن تكون هى السيطرة الكاملة على مواد الطبيعة الفيزيائية وفرض التشابه الإنسانى على القوى الطبيعية " (٢٩) ولقد كان على الإنسان أن يخطو خطوة أوسع ، وهى الكشف عن التقنية ، وعن وسائل جديدة يستطيع أن يفرض بها سيطرته على الطبيعة حتى يصبح عمله أكثر انسانية . فتطوير العمل تطوير للإنسان : فالإنسان نتاج العمل ، والجمال نتاج للعمل الإنسانى . والحيوان يشكل الأشياء وفقا لمعيار واحتياج النوع الذى ينتمى إليه ، بينما يعرف الإنسان كيف ينتج وفقا لمعايير كل نوع ويعرف كيف يطبق فى أى مكان المعيار الخاص بكل موضوع ، ولذا فإن الإنسان يشكل الأشياء تبعا لقوانين الجمال " (٣٠) ولقد أوضح " سيدنى فنكلشتين " بأن المشكلة هنا هى ان الحس الجمالى فى المجتمع البدائى كان مرتبطا بأصول طقسىة واجتماعية ، هى بالضرورة شديدة التخلف اذا قورنت بشروط الإنسان المتمدين . ولعل ذا و سر الغموض فى التذوق للفنشات الصوتية وارتباط الانسان بالملكة الحيوانية بعيدا عن أنسنة العالم الطبيعى ، وعن المملكة النباتية الشديدة الثراء بالموضوع الجميل .

ولعله يتضح اذا كان " دارون " يرى أن الجمال موضوعى فى الطبيعة ومستقل عن الإنسان ووجد قبل أن يوجد ، وزاد على ذلك بقوله باستمتاع الحيوانات بالجمال وتذوقها له ، فان الرد الذى وجهه له " بليحانوف " حول التناقض الصارخ الذى وقع فيه " دارون " عندما رأى أن البدائيين

يكادون لا يرقون فى تذوقهم للجمال الى تذوق الحرشفيات ، والطيور
كذلك فى ربطه الجمال بالواقع الاجتماعى - أى بليخانوف - يصبح
ناقصاً ، دون أن يكمله " استاخوف " الذى دفع المسألة الى أبعد من ذلك
، مناقضاً رأى " بليخانوف " حيث رأى أن نسبة خصائص روحية
للبدائى أمر لا جدوى من ورائه " فبالنسبة للإنسان البدائى ، الذى بدأ
يكتسب الشعور بنفسه وبيئته - أى بالطبيعة - بالكاد لم تكن الطبيعة تبدو
له كشيء جميل . وليس لنا أن نتوقع منه ذلك . ولم يكن حب الطبيعة ذا
بال فى تلك المرحلة بل ولا الافتتان بجمالها أيضاً . وخليق بأولئك الذين
يرون فى عدم التعلق بالطبيعة نقصاً روحياً فى الإنسان البدائى أن يكرسوا
جهودهم أولاً الى العيوب والنقائص التى تدخل مناهجهم المطبقة فى
دراساتهم لما قبل التاريخ . (٣١)

ولعل هذا يفسر أكثر ، أو يلقى الضوء ، على " بليخانوف " الذى يرى
الجمال منسوباً للتطور الاجتماعى وحالة الانسان والقوى الانتاجية ،
ويضيف بان ذلك نتيجة لنسيج معقد من الأفكار تدخل فيها أمور دينية
وطقسية ، وغيرها . فإن البدائى لم يكن ، ويستحيل أن يكون ، قد رأى
الجمال كما نراه الآن - أى كما يراه الإنسان المتحضر فى أعلى مراحل
تطوره - فإن كان يدير ظهره للزهور . فذلك لانه يرى ما هو أكثر فائدة
بالنسبة له أو بمعنى أدق ، ما يلعب دوراً أخطر بالنسبة لحياته الروحية
واليومية ، فنحن الآن قد ننفر من " المرأة التى تمشى الهوينى كما يمشى
الوجى الوحل " - كما رأى " الأعشى - أو من " الكعاب الرдах " - لدى

الشريف الرضى " ، و ننصرف الى مقاييس جمالية معاكسة ومضادة لها ، ولكن ذلك - كما يرى " بليخانوف " اذا وضع فى شروطه الاجتماعية فإنه يكون مفهوماً ، فالمرأة الكسولة ، المتبطرة عن العمل ، البدينة ، جميلة لدى الطبقات الغنية التى انفصلت عن ضرورة العمل ، والتى ترى فى العمل مهنة من مهن العبيد ، ولكنها أى هذه المرأة لن تكون جميلة لدى الطبقات التى تعمل وتكد ، وتجد نهايتها فى التبطر والكسل . والمرأة من هذه الطبقات تكون جميلة متى كانت عفية قوية تتمتع بالخفة والرشاقة والصحة الجيدة نتيجة للعمل (غير المضنى) .

وقد كان فصل " كارل ماركس : فى مسألة علاقة كل من الإنسان والحيوانات الأخرى بالعمل ، وتفرد الإنسان بتشكيل الأشياء ، وفقاً لقوانين الجمال ، انما يدحض فكرة " دارون " عن تمتع الحيوانات بدرجة راقية من التذوق الجمالى ، بل وربط (ماركس) لتطور الحواس بتطور العمل الاجتماعى انما يؤكد فكرته. وقد أكد " ايفان إستاخوف " أن الحيوانات ليس فى وسعها إبداع أى مفهومات جمالية ، أو أى مفهومات من نوع آخر فجميع أنواع المفهومات تتعلق بمقولة المنطق المجرد Category of Abstract logic يعبر عنها بالكلمات ، وباللغة التى يعتبرها " بافلوف " Pavlov حقيقة النظام الإشارى الثانى Second Signal System الذى لا تمتلكه الحيوانات ، فالشكل اللغوى للتفكير يمثل إنتقال التفكير الحيوانى إلى الشعور الإنسانى Human Awareness (٣٢)

ولكن رغم هذا كله ، لماذا ينشر الطائر الذكر (الطاووس) ريشه أمام

انثاه أو يناديها بصوت جميل (ذكر الحمام) مثلاً ؟

هل هذه مجرد إشارة غريزية ؟ أم ان الطائر يملك حساً جمالياً ؟

لقد ربط "كارل ماركس" ، العمل والفن معاً ذلك " أن الكائن السابق

على الإنسان والذي أصبح فيما بعد إنساناً إنما مكّنه من ذلك أن له عضواً

خاصاً - هو اليد - يستطيع به أن يتناول الأشياء ويمسكها " (٣٣)

وكذلك يقول " جوردون تشيلد " فى كتابه (قصة الأدوات) : " ان

الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت الى

أيدي ، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة . اذ ينظرون الى

الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازاً عصبياً مرهفاً وعقلاً مركباً يمكنهم من

التحكم فى مركز اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها ، وفقاً لما

تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين ، ولكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن

الناس من صنع الأدوات ، واستخدامها ، فذلك امر ينبغى أن يتعلموه

بخبرتهم - عن طريق التجربة والخطأ " (٣٤)

وهكذا يتضح أن الفن وثيق الصلة بالحياة الإنسانية ، وأن التذوق الجمالى

قد تطور بتطور الإنسان وارتقائه ، وكان ذلك نتيجة للعمل الذى طور

الإنسان بالإنسان والذي بدوره ما كان يمكن أن يحدث أى تطور يذكر .

وإذا كان الجمال نتيجة إنسانية ، بمعنى أن التذوق الجمالى نتج عن طريق

الإنسان وهذا ليس ضد أن الجمال موجود فى انفصال واستقلال عند

الإنسان بدرجة ، وذلك بمعنى أن الفن نتيجة للعمل أى أن ابداع القيم

الجمالية كان يتم جنباً الى جنب مع اكتشاف الإنسان للعمل وتطويره ،
وتطوير العمل للإنسان نفسه ، وبالتالي فإن المعايير الجمالية إنما هي
معايير إنسانية ، لأن الجمال يقع تحت قائمة المفاهيم ، والتي بدورها
تخضع للمنطق والذي هو بالضرورة - إنساني .

أما كون الحيوان يستمتع بحس جمالي فذلك يعوزه الكثير من البرهان .
وأما الصوت الجميل أو نشر الريش ، لا يعدو أن يكون نداء غريزياً
قريب الشبه بما وصل إليه " بافلوف " في تجربته عن الكلب والجرس
والطعام ، بمعنى الارتباط الشرطي .

وهنا نخلص الى أنه اذا كان الجمال الطبيعي قد وجد قبل الإنسان - وفقاً
"لـ دوران " فإنه على عكس ما وصل إليه " دارون " انتظر حتى يأتي
الإنسان ليحكم بأنه جميل ، وبأى درجة .

أو بالأحرى انتظر حتى يتطور الإنسان ويتطور معه الحكم الجمالي ، ثم
كان الإبداع الجمالي وهذا هو الأهم - بمعنى ما نراه الآن فناً والذي كان
أن يكون إنسانياً لأنه اولاً يرتبط بالعمل وثانياً لأن العمل لا بد أن يكون
إنسانياً لأن الإنسان هو الكائن الذي يمتلك مخاً Brain متطوراً ، وعقلاً
قادراً على الإبداع والتأمل .

الهوامش

(١) فيشير ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٢١ .

(2) Romanenko , Victor : The Beauty of Nature , Translated by : Bernard Isaace, In Problems of Modern Aesthetics , Progress Publishers - I st. Printing & Moscow 1969 , P. 126 .

(٣) بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادى للتاريخ - ترجمة جورج طرابيشي - دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت - ١٩٧٧ - ص ٦٣ .

(٤) دارون ، تشارلز : أصل الإنسان والإصطفاء النوعى ، الترجمة الفرنسية ، باريس ١٨٨١ ص ٩٨ عن : بليخانوف ، ج : المصدر السابق ص ٣٦ ، ٣٧ .

(5) Astakov, Ivan : The Relationship between An Object and Aesthetic Feeling , Translated by : Bragan Been , In Problems of Modern Aesthetics - Progress Publishers, I st. Printing - Moscow - 1969 P. 158 .

(6) Ibid : PP 158 & 159.

(7) Romanenko , Victor : The Beauty of Nature , Op.citp 125.

(8) Ibid : P 126.

(9) Astakov , Ivan : Op. cit . P. 150 .

(10) Drawing , Charles : The Descent of Man; London , 1875, P.

99 & see , :

Astakov, Ivan , Op. cit, P. 159

(١١) دارون ، تشارلز : أصل الإنسان والإصطفاء النوعى ، الترجمة الفرنسية ، باريس ١٨٨١ ص ٩٨ وما بعدها ، عن : بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادى للتاريخ ، ومصدر سابق ، ص ٦٥ .

(١٢) عن : بليخانوف ، ج : المصدر السابق - ص ٦٥ .

(13) Astakhov , Ivan : Op. Cit. P. 159 .

(١٤) بليخانوف ، ج : المصدر السابق - ص ٦٥ .

(15) Astakhov, I : Op. Cit, PP. 160 , 161 .

(١٦) بليخانوف ، ج مصدر سابق - ص ٦٨ .

(١٧) شرنيفورث ، ج : " فى قلب افريقيا ١٨٦٨ - ١٨٧١ ، رحلات واكتشافات فى المناطق غير الوسطى ، باريس ١٨٧٥ ، م . ص ١٤٧ ، ١٤٨ ، عن : بليخانوف ج : مصدر سابق ص ٦٦ .

(١٨) المصدر السابق ، عن بليخانوف : مصدر سابق - ص ٦٦ .

(١٩) بيرانجيه ، ل . ج . ب . فيرو : أقوام سينيغا مبيا ، باريس ١٨٧٩ ، ص ١١ ، عن بليخانوف . مصدر سابق - ص ٧٥ .

(٢٠) فريزر ، ج . : دراسة فى الأنتوغرافيا المقارنة ، نقلها عن الإنجليزية أ . ديروا . فون غينيب : باريس ١٧٩٨ ، ص ٣٩ وما يليها . وكذلك ج شونيفورت ، م . ص ٣٨١ . عن بليخانوف : مصدر سابق - ص ٨١ .

(٢١) غروس ، أرنست : بداية الفن ، فرييورنج ولاينزيغ ١٨٩٤ ص ١٤٩ عن بليخانوف مصدر سابق ص ٨٢ .

(22) Astakhov , Ivan : Op. Cit , P. 175 .

(23) I bid : PP. 175 & 176 .

(24) I bid : P. 176 .

(٢٥) ماركسى . كارل & انجلز ، فردريك : الأدب والفن - نيويورك ١٩٤٧ ص

١٦ عن فنكلشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ، مراجعة يحيى هويدى ، الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢ ص ١٨ .

(٢٦) فنكلشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن - المصدر السابق - ص ١٨ .

(٢٧) المصدر السابق - ص ٢٠ .

(٢٨) المصدر السابق ص ٢٨ (X) تشيلد ، ج : الإنسان يصنع نفسه - نيويورك

١٩٥١ ص ٨١ .

(٢٩) فنكلشتين ، سيدنى : المصدر السابق - ص ٢٧ .

(30) Marx . Karl : Economic and Philosophic Manuscripts of 1844, Moscow, P 76 . see : Astakhov , I : Op. cit .P 178 .

(31) Astakhov ; I Op. cit . P 167

(32) Ibid : P . 160 .

(٣٣) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

(٣٤) المصدر السابق - ص ٢٣ .

(٢)

الفن

و

المجتمع

تعتبر العلاقة بين الفن والمجتمع من المشكلات التي أثّرت وتثار في الفكر الجمالي وفي اوساط الفنانين والأدباء ، واتخذت أشكالا شتى ، وقد تباينت الآراء حولها وحول طبيعتها ، والعوامل الفعالة فيها ، وجاءت آراء الفلاسفة في كثير من الأحيان كجزء من المذاهب والنظريات الفكرية التي صاغوها أكثر منها دراسة لطبيعة الفن ، كجزء خاص مرتبط بالوعي الإنساني ، من مجمل الأفكار والأشكال المعبرة عن وعيه .

وقد تباينت الآراء حول الظاهرة الجمالية ، فمنهم من جعلها مجرد ظاهرة اجتماعية جاعلا الفن في خدمة الجمهور ، ومنهم من توهم أن النشاط الفني مجرد ترف كما لي سوف تستغنى عنه الإنسانية في مستقبل قريب أو بعيد .(١) وهناك من حاول الجمع بين وجهتي النظر السابقين . والجدير بالذكر أن العلاقة بين الفن والطبقات الاجتماعية ، ووظيفة الفن ، سواء كانت وظيفة فعالة أو هامشية ، قد جاءت نتيجة لتطور المجتمعات ، وتطور الفنون في نفس الوقت .

كتب بليخانوف :

" ان العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائما بقوة في كل

الاداب التي بلغت مرحلة معينة من التطور A definite stage of development
وغالبا ما يجاب على السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين ، فالبعض يقول
ان الإنسان لم يكن للراحة وانما الراحة وجدت من أجل الإنسان ،
والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين انما القانون كانوا من أجل المجتمع ،
وظيفة الفن وهي تطوير الوعي الانساني Development of man's
Consciouness

Improve the Social system

وتحسين النظام الاجتماعي

بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفي رأيهم أن الفن يقصد لذاته ليحولونه عما يعنى أى إنجاز لهدف إضافى حتى ولو كان نبيلاً انهم يحطون من مرتبة العمل فى الفن " (٢) .

فاذا كان كانت kant قد أشار الى ان الجميل هو " رضا مجرد عن الغرض هو لعب حر " ، هو إتفاق لملكائنا ، أى توافق بين خيالنا الحسى وبين عقلنا " (٣) . والفن " خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها أنها قد خلقت مثل الطبيعة دون هدف (٤) وأن " حكم الذوق هو حكم نظرى غير معنى بمسألة وجود الشئ، بل و حكم على تأثيره فينا حسب مبدأ اللذة أو الألم . ان تأملية حكم الذوق هى مجرد ادراك نظرى، ولا تتضمن فى مصدرها وغايتها أى بعد ذهنى. هو اذن ليس عملية عقلية ؛ وليس شيئاً منطقياً ، بل هو امر جمالى " ندرك بواسطة تماماً ان العامل المحدد للعملية هو عامل ذاتى (٥) "

فإن " شيلر " قد جعل الإنسان لا يكون نفسه الا عندما يلعب وربط الفن بالغريزة.

وقد جعل " هربرت سبنسر " (٦) الفن ممثلاً لنوع من رفاهية الحياة والتطور وربط الجمال بعدم الفائدة ، فجعل الجميل هو غير النافع وغير المفيد .

وقد وجد نقيض هذه الآراء منذ أفلاطون . وقد تطورت كثيراً عبر التطور الاجتماعى والصراعات الفكرية . فنجد (افلاطون) قد ربط بين الفن

والأخلاق ، وجعل مثال الخير فوق مثال الجمال ، وكذلك نجد من علماء الاجتماع من يربطون بين الفن والدين اذ يرون أن الظاهرة الجمالية نشأت في البعد ، بل وهناك من يرى أن " النظم الدينية تؤثر اكبر الأثر في النظم الفنية ويكون هذا التأثير مباشرا في الحضارات البدائية حيث ترى ان كل ما هو اجتماعي ديني نتيجة لانعدام فكرة تقسيم العمل الاجتماعي (٧)

وقد أكد أرسطو " على وظيفة الفن الترفيهية والأخلاقية والشعور باللذة ، على أن من أهم وظائف الفن عنده التطهر Catharsis ذلك أن تكرار سماع الشعر ومشاهدة العروض المسرحية لايزيد من حساسية النفس للانفعالات أو تقمصها الشخصيات سواء كانت ضعيفة أو جبانة، بل ان له وظيفة تطهيرية (٨) .

واذا كان هناك من جعل الفن لعبا أو قيامه بتطهير النفس من الانفعالات ، فان هناك من جعل الفن نتيجة للمجتمع ، ومرتبطا بالإنسان ككائن اجتماعي ، ولذا فهو أى الفن يتأثر بالصراعات الاجتماعية ، وطبيعة المجتمع " فالمجتمع يتطلب وينتج فنا يختلف باختلاف كونه مجتمعا إستعباديا أو ملكيا أو أرستقراطيا أو برجوازيا أو ديمقراطيا . ويتوقع " برودن " والاشتراكيون انقلابا في كل الفنون إذا أخذ الصراع بين الطبقات وان هذا يؤدي إلى اختفاء أو تحول موضوعات خرافية كثيرة مبنية على تقاليد الطبقات الحالية ويؤدي إلى اختفاء الفن الخصوصي أو الأناني ثم إلى تنظيم " ترف عام " ضخم هو الفن الشعبي الحق ، هو الفن للجميع " الفن الذي ينفذ في حياة المهن لتسهيل مهماتها ومسئوليتها وليجعلها محببة إلى نفوس العمال القائمين بها " (٩)

اي أن طبيعة المجتمع تؤثر في الفن بل ويعتبر تطور الفنون وثيق الصلة بتطور المجتمعات وإذا كان الاشتراكي الطوباوي "برودون" قد توقع سيادة نوع من الفن الشعبي وفقا لنظرية الاشتراكية الطوبارية (وقد رد ماكس على نظريته في حينها) فإن الربط العلمي للعلاقة بين الفن والمجتمع جاء بعد أن تأسست الاشتراكية العلمية، ثم ازداد قوة عبر الصراعات بين النظريات المختلفة خلال القرن العشرين واواخر القرن الماضي .

لقد أكد "كارل ماركس" على علاقة وعي الإنسان بوجوده الاجتماعي، فجعل الوجود الاجتماعي أوليا في حين أن الوعي ثانوي (١٠) وأكد بليخانوف على ذلك حين أشار بأن "وعي الناس يتحدد بطراز حياتهم (١١) وكل عمل فني أو أدبي يعبر عن العلاقات الكائنة في عصره سواء من خلال شكله أو مضمونه .

وقد كان التحديد الحاسم للعلاقة بين الفن والطبقات الاجتماعية بناء على القوانين المادية التاريخية التي ترى أن الإنسان من خلال عملية الانتاج يدخل في علاقات محددة مستقلة عن إرادته، وهذه العلاقات تنطبق على مستوى معين من مستويات التطور للقوى الاجتماعية، فيرتبط البناء

التحتي Infra Structure

بعلاقة وثيقة مع البناء الفوقي Super Structure الذي يعكس في شكله العام تغيرات وتطورات ونضج البناء التحتي .

وقد كان هذا الرد الحاسم للبناء الفرقى إلى البناء التحتي كحل للمشكلة التي واجهت التحليل التاريخي للعلاقة بينهما، وفي نفس الوقت كانت حلا

لكثير من العضلات التي فرضت نفسها مع تطور المجتمعات الإنسانية .
وفى مجال الآداب والفنون كانت ذات أثر بالغ فى تمهيد الدرب للدراسة
التاريخية ونشأة الفنون وبناء على ذلك فإن المؤسسات القانونية والسياسية
والدين والأخلاق ، والفن والآداب واللوائح .. وغيرها تعكس الظواهر
الاقتصادية والتغيرات التي تحدث فى البناء التحتى وان كان هذا لا يعنى
أن العلاقة بين الهيكلين (التحتى والفوقى) علاقة ميكانيكية تقوم فيها
البناء الفرقى بدور سلبى تماما ، بل تقوم العلاقة على أساس دياكتيكى
يقوم فيه البناء الفرقى بدور العاكس للبناء التحتى بالإضافة الى تأثيره فيه
أى أن له فعاليته وإيجابيته . وقد كان ولا يزال شائعا أن الاقتصاد هو
العامل الوحيد والمؤثر وماعداه فلا قيمة له - ولكن هذا غير صحيح ،
وقد صحح " فردريك انجلز " هذا التصور الآلى عندما كتب :

" بمقتضى التصور المادى للتاريخ فان العامل الحاسم الفعالية فى التاريخ
هو فى التحليل الأخير انتاج الحياة المادية وإعادة إنتاجها . ولم نؤكد لا انا
ولا " ماركس " أكثر من ذلك قط .

فإذا ما جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك إلى حد القول أن العامل
الإقتصادى هو وحده الحاسم الفاعلية ، فإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى
جملة فارغة مجردة عابثة .

ان الوضع الإقتصادى هو الأساس ، لكن مختلف اجزاء البنية الفرقية
والأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه ، الدساتير التى تسنها الطبقة
الظافرة عند كسب المعركة ... الخ الأشكال الحقوقية ، وحتى انعكاسات

جميع هذه الصراعات فى دماغ المتصارعين من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق على شكل معتقد جامد مذهب تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برزخها كافة أشكالها فى العديد من الحالات (١٢) .

وينتج عن ذلك أن العلاقة بين البناء الفرقى والبناء التحتى تتخذ شكلا ديناميكيا حيا وذلك لأنه إذا كان الاقتصاد ليس هو العامل الوحيد الفاعلية ، بل تتداخل عوامل أخرى ويقوم البناء الفرقى من خلال مكوناته المختلفة بدور فعال ومؤثر فإن هذا يؤكد على مال هذا البناء (أى الفرقى) من فعالية وتأثير .

وان هذا يدفعنا إلى دراسة كافة المؤثرات إلى جانب المؤثر الاساسى والفعال عند دراسة الفن والآداب كجزء من البناء الفرقى .
وإذا كان الفن وثيق الصلة بالمجتمع من خلال كونه من مكونات البناء الفرقى الذى يعكس - وبشكل دينامى - ما يعتمل فى البناء التحتى فان ارتباط الفن بالعمل يأتى كأساس لهذه العلاقة وشاهدا عليها فى نفس الوقت ولنتأمل مثلا مستقى من حياة " النيوزلانديين " ، فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا ، وكثيرا ما تقترن هذه الأغاني برقصات هى نسخة طبق الأصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهوى زرع تلك النبتة ويتضح لنا من هذا بجلاء كيفية تأثير النشاط الانتاجى على فنهم ومنه نفهم ايضا مادامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجى فإن

الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن أن تكون ل صلة مباشرة بعملية الإنتاج الإجتماعى .

لكن هل يعنى ذلك ان التبعية السببية التى تربط وعى البشر فى مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتتراخى ؟
كلا فإنقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الإقتصادى لهذا المجتمع واذا لم يكن للفن الذى تيدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الإنتاج فان ذلك يجد تفسيره بدوره - فى التحليل الأخير - فى اسباب ذات طبيعة إقتصادية (١٣) .

فلقد ارتبط وجود الإنسان الإجتماعى بالعمل وكان نتيجة ذلك أن انعكس الدور الذى يقوم به أثناء العمل على وعيه وبالتالى كانت ايقاعات وحركات الرقص وثيقة الصلة بما يحدث فى الواقع ، ولكن يجدر بنا ونتيجة لتعدد الحياة فى العصر الحديث أن نبحث عن وسائط بين العمل والفن ووسائط بين الإبداع الفنى واساسه فى المجتمع .

لقد كان انقسام المجتمع إلى طبقات مدعاة إلى استقطاب المبدعين وهذا بدوره يدفع الصلة بين الفن والطبقة الاجتماعية إلى مزيد من التلاحم وهذا يسهل اكتشاف الروابط بين الإبداع والاساس الاقتصادى ، ولكن لابد لنا من الحيلة ذلك أنه توجد عدة استثناءات فقد يحسم الفنان موقفه فى مواجهة طبقته الاجتماعية التى ينحدر منها ، وهذا ما سوف نناقشه فيما بعد فى هذا البحث .

وينتج أيضا عن إرتباط الفن بالعمل ، أنه إذا كان " الإنسان بعمله يغير العالم وكأنه ماهر فإنه يكون كذلك بفنه.فارتباط الفن بالعمل يجعله وثيق الصلة بالتغير الاجتماعى ،ذلك انه بتغير نمط الانتاج تتغير التشكيلة الإجتماعية وبالتالي تتغير الانعكاسات على البناء الفوقى والذى يقع ضمنه الفن . و إذا تغيرت العملية الانتاجية تغيرت طبيعة الوجود الاجتماعى وبالتالي تغير الوعى الاجتماعى، ومع مراعاة أن هذا لا يحدث بشكل ميكانيكى فجأة بلا مقدمات بل نتيجة لصراع وثورة ، والفن ليس مجرد متأثر فقط ، بل هو معبر عن الصراع الطبقي ، وأداة للتغير لأنه يمثل الصراع فى القمة .

فنقد الفنانين والمفكرين للأوضاع السائدة فى مجتمع من المجتمعات غالبا ما يكون ايدانا بتفجير ثورى أوتغيير اجتماعى ولذا فإن الفن " اذا كان حريصا على أداء وظيفة اجتماعية فلا بد له ان يبين أن هذا العالم يتغير وأن يساعد على تغييره (١٥) وقد كان الدور الفعال للفن دافعا للطبقات الحاكمة إلى محاولة السيطرة على الفن والفنانين والتصرف كما لو كان الفن يخصصها وحدها وتستخدمه لتدعيم حكمها (١٦) .

ولكن الفن الحقيقى هو الذى لا يكون أداة قهر طبقية أو أداة تضليل بل يجب ان يكون أداة كشف وتغيير وصيرورة ، يميظ اللثام عن العلل الحقيقة ويمنح الإنسان معرفة ووعيا ويعكس أهم ما يدور فى عصره وفى نفس الوقت يكون خلاقا مبدعا ينادى عن التبعية والعبودية والسخرة لأساليب الدعاية والديماغوجية .

إن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة لا تمضى على نمط واحد فهي تحتاج الى وسائط كثيرة وقد يكون من الصعب أحيانا الوصول الى نمط واحد من العلاقة ، لأن رصد هذه العلاقة رسدا مباشرا غير ممكن بل ان انعكاس الواقع الاجتماعى أحيانا على الفن يحتاج لكى تظهر تجلياته إلى عناء كثير .

كتب " كارل ماركس " :

" فى الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد ، بينها علاقة بأى حال وبين التطور العام للمجتمع ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة المادية ، أو هيكل نظام المجتمع فى شكل من أشكاله " (١٧)

هل يمثل هذا دحضا للنظرية القائلة بأن علاقة وثيقة بين البناء الفرقى وبين البنائى التحتى من صاحبها ؟

أم يمثل ذلك استثناء من القاعدة ؟

يوضح ذلك " فردريك انجلز " فيقول : " كلما كان الحقل الذى يدور حوله البحث أبعد عن الميدان الاقتصادى ، وأقرب إلى المجال الفكرى البحث ، وجدنا أنه يشف عن عوامل عرضية عديدة ويتقدم فى خط متعرج

(زقزاق) لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول كان خط التطور الثقافى أشد توازيا فى عمومته مع خط التطور الإقتصادى " (١٨) .

إن هذا لا يمثل استثناء من القاعدة أو دحضا للنظرية إذن بل إنه يريد أن يواجه الآراء السائدة والتي تطابق بين المجالات الاقتصادية والمجالات

الثقافية ، متدّرة بذلك لوضع نظرياتهم فى البروباجندا Propagand
وجعل الفن فجاً وسطحياً .

ان العلاقة بين الفكر والفن وبين الأساس المادى علاقة تواز فى العصور
الطويلة لأن خط تطور المجال الفكرى يمضى متعرجاً ، ولذا فإن " أية
حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى
التطور التاريخى وهى لذلك لا تكاد تمثل إلا نقطة صغيرة فى الزاوية
الكبرى ، بحيث ان الخط يصبغ منعطفاً إلى الحد الذى يظل فيه من
الصعب فى معظم الأحيان ان نجد رابطاً بينها دون التماس وسائط عديدة (١٩).
ولذا يجب أن نلزم جانب الحذر حين نحاول دراسة كاتب أو فنان على
أساس التحليل الاقتصادى وحده، بل يجب أن ننظر الى الفترة الزمنية بكل
" تعقيداتها وكل تركيبها ، وجميع تفاعلاتها وتناقضاتها ، ولا يجدر بنا أن
نتابع من الأسفل الى العلى نشوء الأبنية الفرعية وانما يجب أن نأخذ بعين
الاعتبار نشاطاتها وقوتها الفاعلة الضخمة " (٢٠) .

والفن شأنه شأن المجتمع يتطور ويتغير بطريقة قد تبدو غير منسقة
فتتقدم بعض فروع وتزدهر بينما تتخلف الفروع الأخرى ، وهذه
التغيرات لها أسبابها الموضوعية النابعة من العلاقة الجدلية بين الفن
والواقع الاجتماعى الى جانب مجمل المؤثرات الأخرى التى تلعب دوراً
بارزاً فى العصر . وان تأثر الفن بالمجتمع يبدو فى حالات النهوض كما
يبدو فى حالات التدهور والإنحلال، ذلك إذا كان فناً صادقاً لأن سيادة
مناخ اجتماعى وسياسى معين يؤثر بالضرورة على المناخ العام للفكر
والفن.

يقول " مارمونتول " فى " عناصر الأدب " وهو يتحدث عن فرنسا القرن الثامن عشر :

" إن أمة رقيقة يحرص فيها كل امرئ على مطابقة عواطفه وأفكاره على أعراف المجتمع وتكون فيها الأحكام المسبقة بمثابة مبادئ ، والعادات بمثابة قوانين . إن أمة كهذه لايجوز أن تقدم سوى شخصيات لينة اعتبارات المجاملة من حدة طباعها ورؤائلها وخفت آداب اللياقة من شدتها " (٢١) .

إن هذه الحالة هى السبب فى أن الفن كان يدور فى دائرة الآداب المرعية لأن كل ماعدا ذلك كان يعتبر مرفوضا من جانب الطبقة المسيطرة .؟ وقد كان ذلك سببا كافيا لأن يتدهور الأدب لأن الأدب ينزع دائما الى التحرر . وإذا كانت الطبقات الحاكمة تحاول أن تجعل الفن فى خدمتها كطبقة سائدة فإن ذلك لا يمنع وجود أدب لا يمثلها بل يناقضها بحكم وجود نقيضها الطبقي ، وإن كان لايجوز رضاها ، أو تضطر فى بعض الأحيان الى اتخاذ خطوات فى مواجهته .

والأديب الصادق ، والواعى حين يعبر فى أدبه عن المجتمع الذى يعيش فيه إنما يخلص فى أعماق هذا المجتمع فعلى سبيل المثال كانت الواقعية عند " بلزاك " (٢٢) تنفذ وتتغلغل فى منهجه الإبداعى حتى فى تفاصيله الصغيرة لأنه لم يلزم جانب الطبيعة الفوتوغرافية التافهة ، على الرغم من أنه كان فى كل نقطة جوهرية صادقا صدقا مطلقا مع الحياة فقد كانت

شخصياته تتكلم وتفكر وتحس بما ينشأ بالضرورة عن وجودها الاجتماعى ويتطابق مع صفتها الفكرية .

ان بلزاك مثال للاديب الفذ الذى استطاع أن يكشف فى روايات خاصة (سيرة عاهرة ، مجلس القدماء) " عن القوى الاقتصادية الضخمة التى تسيطر على التطور التاريخى وان كان " بلزاك " لم يوضح ذلك بأسلوب مباشر قط . ولا تظهر هذه القوى الاجتماعية فى اعمال بلزاك كما لو كانت أشباحا خيالية رومانتيكية أو رموزا تعلو على الإنسان (كما ظهرت مؤخرا فى اعمال زولا) ، بل على العكس فإن بلزاك استطاع أن ينسخ كل هذه العلاقات الاجتماعية من خيوط الصراعات الشخصية والموضوعية بين الأفراد حول مصالحهم ومن خلال شبكة من المكائد والمؤامرات الخ وهو لم يصور قط العدالة أو دور القضاء كأنها مؤسسات مستقلة عن المجتمع تقف بمعزل عنه بل قدم دائما دور القضاء (باستثناء بعض الشخصيات البورجوازية الصغيرة فى رواياته التى كانت تتصور دور القضاء على ذلك النحو بوصفها تشكيلا من قضاة أفراد طالما أفاض فى وصف أصولهم الاجتماعية ومطامحهم الشخصية وتطلعاتهم ، ولقد كان يصور كل طرف فى القضية فريسة لصراعات المصالح الحقيقية التى تدور حولها القضية موضوع النزاع . أما موقف رجل القضاء فانه يتوقف على المركز الذى يشغله وسط غابة الصراع حول المصالح (٢٣) .

لقد قدم " بلزاك " نموذجا للأديب الصادق ، فرغم انه كان يلوم الفرنسيين لأنهم قاموا بتدبير مؤامرات صغيرة ضد الثورة ، وكان يحلم بنجاح مماثل بما حدث فى المجتمع الإنجليزى ، وبامكانية تخفيف شرور الرأسمالية - على حد قول لوكاش - ورغم ذلك فقد كان بلزاك أديبا عظيما وقد كان كذلك (لصدقه العنيد الذى صور به الواقع حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية ، فلو كان " بلزاك " قد نجح فى أن يخدع نفسه بحيث تستغرقه خيالاته المثالية بدلا من الواقع ولو كان قد قدم لنا وقعا ليس إلا مجرد أفكاره ورغباته الخاصة ، لما استحق أن يكون موضع اهتمام من أحد ، ولكان جديرا بأن يطويه النسيان شأنه شأن العدد الهائل من معاصريه مؤلفى الكتيبات الصغيرة الذين شرعوا للآقطاع ومجدوه " (٢٤) .

ان الفن الحقيقى يعكس العمليات الاجتماعية وتقسيم العمل والصراع والتناقضات الاجتماعية ، ذلك أن " الأعمال الفنية هى من فنانين أفراد ، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية (٢٥) والفن اذ يعبر عن النشاط الاجتماعى فإن ذلك يكون من خلال ابداعات فردية ، ولذا فان اختلاف وعى الفنانين وعلاقاتهم بالمجتمع ، ونمو هذا المجتمع وغيرها من العوامل مضافا إليها الذات المبدعة ، كل ذلك يدخل ضمن تفاعلات العملية الابداعية . ولذا فأننا نجد فنانين يشعرون على أوضاعهم الاجتماعية أو يتمردون على الواقع الساكن وقد كانت الرأسمالية أكثر

حظوة بمن يتمردون عليها . فمعها وجد الشقاق بينها وبين الفنانين الذين ينتمون إليها بحكم أوضاعهم الاجتماعية.

فقد رفعت البورجوازية شعارات براءة ، ولكن ما ان تحولت الثورة الى سلطة حتى استدارت لأهم أهدافها ، ولذلك فاننا نجد شاعرا فذا " كبودلير " (٢٦) يرفع راية الجمال المقدسة في مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف ، وفي مواجهة الابتذال والتكلف وكان لا يرضى على سلوك هذه الطبقة ووجه انتقادات مرة للمجتمع وجرح كل شئ كان يستهوى العرف السائد للطبقة ، لقد صور السوس الناخر في مجتمعه ولكنه لم يكن يستطيع أن يرى أبعد من ذلك ، فكان شعار الفن للفن محاولة للإفلات الفردي من عالم البورجوازية ولكنه جاء في نفس الوقت تأكيدا للمبدأ السائد في هذه الدنيا " مبدأ " الانتاج للانتاج لقد عبر " بودلير " بصدق عن تناقضات المجتمع الذي يعيشه وأدان التحذلق والتكلف وعلن تمردا عنيفا على مجتمعه وان كان لم يفلت من اساره .

ان العلاقة بين الفن والمجتمع مع التطور الهائل في الانتاج ووسائله وانشغال الرأسمالية بالسلعة والربح ، ان هذه العلاقة أصبحت ذات وضعية جديدة ، حتى ان هذا النمط الانتاجي أدى الى أن جميع الفنانين العظام كانوا ناقدين له حتى ولو كان النقد على أرضه ذاتها ، وقد كان بودلير " كذلك فقد ثار وتمرد ضد الافكار السائدة في مجتمعه ، ولكنه لم يكن يرى أبعد منه .

إن علاقة الفن بالمجتمع علاقة معقدة ، وتقوم على اساس تفاعل دينامي بين ذات الفنان وبين كل ما يعتزل في المجتمع ويقوم على أساس قاعدته

المادية وتتحدد قيمة الفنان في قدرته على رصد التناقضات والصراعات داخل مجتمعه .

ولكن اذا كان الفن وثيق الصلة بالطبقات الاجتماعية والتناقضات داخل المجتمع المعين ، والفنان كفرد ، لا يلفت من تأثير مجتمعه ، وعصره بكل ما يدور فيها من ملايسات .. فان هذا يجعل لكل عصر فنا يختلف عن العصور الأخرى وهذا صحيح وذلك أن لكل عصر مدارس ومذاهبه. فلماذا اذن ونحن نعيش في عصر العلم والتكنولوجيا وحيث يسود العالم صراع من نوع معين ، وكذلك توجد المجتمعات فيه بدرجات نمو معينة فلماذا اذن نستمتع بفنون عصور سابقة كالفن الإغريقي وغيره من الفنون؟ كيف نحل التناقض بين تعبير الفن عن واقع اجتماعي محدد ، وبين استمتاعنا بفن جاء نتيجة لواقع مغاير ؟

لقد كانت الآراء المثالية في علم الجمال ترى أن الروائع الفنية تحمل في طياتها عناصر خالدة وأبدية ، كالجمال الأبدى والجمال الروحي أو الروح الخالص .. وغيرها ولكن هذه الأفكار لا تحل المشكلة . بل وتناقض الرأي القائل بوجود علاقة وثيقة - على النحو الذي ذكرناه عبر بحثنا بين الفن والمجتمع .

هل تبقى هذه الأعمال ذات قيمة لأنها تذكر الإنسانية بلحظات التسامي والعظمة في تاريخ الجنس البشري ؟ وهل تفرض نفسها لأنها لا تتكرر مرتين في تاريخ الإنسانية ؟

أم لأنها كانت تمثل توق الإنسان الى المستقبل ؟

لقد كانت روائع الماضي عبر خلفية من مجتمعات تمارس الظلم والجور ، تعبيراً عما هو عام في تاريخ الإنسانية وتمثل ما هو خاص في مجتمعاتها ، كما ان استمرار بقائها يحمل معنى تلفت الإنسانية الى الوراء لأن كل جيل يستطيع أن يرى ماضيه في مرآة الروائع الماضية وان يقابل فيها بين معتقداته وأفكاره ومشاعره الحالية وبين أفكار ومعتقدات ومشاعر الماضي (٢٧) .

ويمكن ان يقال أيضا أن سبب استمتاعنا بالأعمال الفنية انه يعيد الإنسان الحالى الى طفولته الحضارية ويجعله يتمثلها على مستوى اعلى بيد ان هذا لا يشكل ايضا سببا كافيا . ولكن اذا كان الفن لايزال يتيح لنا بعد قرون طويلة متعة جمالية فان هذا يرجع الى الروابط التاريخية والاجتماعية للعمل الفنى لا يمكن ان تضع شروطا آلية أو خارجية له لكنها يجب ان تمثل بشكل مازء من المتعة الفنية التى يولدها فينا الأثر نفسه هذه المتعة لاتحددها طبقا لذلك عناصر خالدة فى العمل الفنى ، ولا لأن الحاضر يخضع لتأثير تجارب الماضي بل هى نتيجة للتوالد المحدد الذى لا يقبل التكرار فى عصر ومكان معينين " (٢٨) .

ان الفن الواقعى انما ينبع من التعبير عن أحداث وتفاعلات فى الواقع الاجتماعى وانعكاسها على ذات المبدع وقد كان الفنان فى العصور السابقة يبدع وفق شروط العصر الذى يعيشه ويحاول أن يقدم أعماله من خلال رواه لذلك العصر والذى يمتعنا فى الفن هو أنه يحمل تاريخا سحرى أو روحا سحرية فالإنسان ليس مجرد عضو فى طبقة ولكنه أيضا له

سيكولوجية مشتركة مع جميع البشر وله أفراحه واحزانه المرتبطة
بوضعه الطبقي والتي لها صلة وثيقة بكونه كائنا بشريا يختلف عن غيره
من الكائنات .

وقد كان انبثاق الفن عن ديناميات العمل يوحى بان الفن وان كان
(استخدم) بعد الانقسام الطبقي من أجل مصالح الطبقة السائدة إلا أنه يحمل
جانبا (من حيث كونه ارتبط بالعمل) خارج الطبقات الذى يجعل
التواصل الإنسانى ممكنا ، كما يجعل الاستمتاع بفنون عصور مختلفة أمراً
ممكنا أيضاً ولعل جميع الأسباب السابقة تكون معا ، هى الأساس فى
استمتاعنا بفنون عصر سابق تشدنا لطفولتنا وتعيد الى أذهاننا ذكريات
عصور خلت تعكس فى حيوية صراعات وتناقضات أزمنة غابرة تقدم لنا
عظات أو ترتبط بسيكولوجية انسانية عامة أو تجعلنا نتأمل الحاضر
والمستقبل فى ضوءها ، أم انها قدرة الفنان النبوية ... وغيرها

هذا ومن الأهمية أن نذكر أن تعبير فن عن تناقضات مجتمع معين فى
عصر معين أو من خلال فنان يتعامل مع الواقع بصدق (ليس
بفوتوغرافية) فانه بالضرورة سوف يكون مؤثرا فى الحاضر ويترك
أثرا فى المستقبل .

إن العلاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع علاقة معقدة ولكنها فى نفس
الوقت على درجة بالغة من الأهمية وهى التى تعطى الفن ، اذا تمثل
الواقع ، حيوية وصدقا .

المواامش

١- ابراهيم ،زكريا: الفنان والإنسان - مكتبة غريب - القاهرة - ١٩٧٣ ص

ص ١٤، ١٠

2- Plekhanove , G ; Art and Social Life, tr. A. Finebery progress publishers - 2nd tr . 1974 . P. 4.

٣- لالو ، شارل : مبادئ علم الجمال (الاستطابقا) - ترجمة مصطفى على ماهر

مراجعة وتقديم يوسف مراد - دار احياء الكتب العربية - القاهرة ص ٦٧ .

٤- هويسمان : دنيس : علم الجمال (الإستطابقا) - ترجمة أميرة مطر - مراجعة

احمد فؤاد الأهواني ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ص ٤٠

٥- نوكس ، ا: النظريات الجمالية (كانط - هيجل - شيلر) - ترجمة محمد شفيق

شيا - منشورات يحسون الثقافة - بيروت ١٩٨٥ - ص ٤٧ .

٦- لالو ، شارل : المصدر السابق ص ص ٦٧ ، ٦٨

٧- نفس المصدر ص ١٤٠

٨- راجع رسالتنا للماجيستير في : تطور افكار سارتر في الفن والأدب وتأثير

الماركسية عليها (التمهيد) - كلية الآداب - جامعة الاسكندرية ١٩٨١ ، ص

ص ١١ ، ١٠

٩- لالو ، شارل : مصدر سابق ص ص ١٣٩ ، ١٤٠

١٠- ماركس كارل : مقدمة مساهمة في نقد الإقتصاد السياسى عن فيرفيل ج

الأدب والفن في الاشتراكية - ترجمة عبدالمنعم الحفنى - القاهرة الطبعة الثانية -

ص ٦١

١١- بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادى للتاريخ ، ترجمة جورج طرابيشى دار

الطبعة للطباعة والنشر بيروت - الطبعة الأولى نوفمبر ١٩٧٧ المقدمة نقلد

(فيرفن) ص ٨٤

- ١٢- انجلز : رسالة الى جوزيف بلوخ فى ٢١ سبتمبر ١٨٩٠ عن : بليخانوف ج :
الفن والتصور المادى للتاريخ - مصدر سابق ص ٢٤ .
- ١٣- بلخانوف ، ج / الفن والتصور المادى للتاريخ - مصدر سابق : ٨٦
- ١٤- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن - ترجمة أسعد جليم - الهيئة المصرية العامة
للكتاب - القاهرة - ١٩٧١ ص ٨٣ .
- ١٥- المصدر السابق : ص ٦٢
- ١٦- فنكلشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن - ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد
مراجعة يحيى هريدى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة - ١٩٧١
ص ٣٣
- ١٧- ماركس ، كارل : مقدمة مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى عن فيريفل ، ج
مصدر سابق - ص ٧٠
- 18- Marx & Engles . Sur La literature et L'art , Paris 1954
عن : فضل ، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الفنى - الهيئة المصرية العامة للكتاب
- القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٦٨
- 19- Ibid : PP . 50 & 60
- ١٩- عن المصدر السابق : ص ٦٩
- ٢٠- لوفافر ، هنرى : فى عالم الجمال ترجمة محمد عيتانى - دار المعجم العربى
بيروت - ط ١ ، ١٩٥٤ ، ٥٤
- ٢١- بليخانوف ، ج : الفن والتصور المادى للتاريخ ، مصدر سابق - ص ٩٠
- ٢٢- لوكاش ، ج : دراسات فى الواقعية الاوربية - ترجمة أمير اسكندر .
مراجعة عبدالغفار مكاوى - هيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٢
ص ص ٦٤ ، ٦٥
- ٢٣- المصدر السابق : ص ص ٦٤ ، ٦٥
- ٢٤- المصدر السابق : ص ٤٤

- ٢٥- فنكلشتين . سيدنى : الواقعية فى الفن - مصدر سبق : ص ١٤
- ٢٦- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن - مصدر سبق ص ص ٩٠ ، ٩٢
- ٢٧- فيريفييل ، ج : الأدب والفن فى الاشتراكية - مصدر سابق - ص ص ١٠٨ ، ١٠٩
- ٢٨- فضل ، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الفنى - مصدر سابق - ص ١٣

(٣)

التناقض بين

الادب والفن

وبين

السياق الاجتماعي

(١)

لقد بدأ الانسان فى الأساس منشغلا بحل العضلات الضرورية لحياته والملحة ، العضلات المادية ، وكان ارتباط الناس بالفلسفة - أم العلوم - والفنون ، لا حقا لحصولهم على الملبس والطعام والمأوى . وقامت حياتهم على العلاقات المادية التى تقرر وتنظم الانتاج المادى وتقرر وجود أو غياب الطبقات ، وشكل السيطرة والعلاقات القانونية والأفكار والمبادئ الفلسفية والأخلاقية خلال كل عصر تاريخي ، وهذا ينهض على أساس أن الوجود الاجتماعى هو الأصل أو الأولى Primary بالنسبة للانسان ، ووعيه الاجتماعى هو التالى أو الثانوى Secondary وأن وجوده الاجتماعى هو الذى يقرر وعيه .

وكان لتطوير العلاقات الاقتصادية أن تطورت العلاقات الاجتماعية وظل نمط انتاجى معين يأتى ليرسخ نمسا من العلاقات الاجتماعية ، وهذا النمط الانتاجى بدوره يتأثر بالعلاقات الاجتماعية ، أى أن علاقة جدلية تقوم بين نمط الانتاج وبين العلاقات الاجتماعية .

وفى المجتمع الطبقي يكون الصراع دائرا ، بدرجات متفاوتة تحدد العلاقات بين الطبقات ، وطور كل طبقة ، ومستوى نضجها ، والظرف التاريخى الخ ، حيث أنه يكون هناك المستغل ، والمستغل ويستمر التناقض ويزداد حدة مع اقتراب احلال طبقة محل أخرى ، ونتيجة لذلك تعاني العلاقات الاجتماعية من عدم الاستقرار وتظل تطمح.. دائما الى التغيير الى علاقات تحل عضلات الصراع الدائر .

وقد كتب " كارل ماركس " فى " بؤس الفلسفة " :

" ان نفس الناس الذين يؤسسون علاقاتهم الاجتماعية لتطابق انتاجهم المادى. نراهم ينتجون أيضا المبادئ واللوائح لكى تطابق علاقاتهم الاجتماعية . وهكذا فان هذه الافكار ، وهذه اللوائح ليست أبدية كالعلاقات التى تعبر عنها ، انها نتاج تاريخى ،فترة انتقال . توجد حركة مستمرة فى نمو القوى الانتاجية ، وتوجد حركة دائمة لتهديم وتقويض العلاقات الاجتماعية وتوجد حركة دائمة لتشكيل الأفكار ، أما الشئ الثابت الوحيد الذى لا يخضع للحركة هو تجريد الحركة " (١)

أى ان المبادئ والأفكار لا تأتى منفصلة عن العلاقات الكائنة فى المجتمع ، بل تأتى لتصوغ نفسها وفقا لهذه العلاقات ، وهذا لا يعنى أن احلال نظام محل آخر يجعل من المبادئ والأفكار التى تتصل بالنظام القديم تنقرض فجأة ، ان هذه الادعاء ينكر ديناميكية العلاقات بين الأشياء ، ويضع مكانها استاتيكية فجأة يدحضها العلم المعاصر .

ان صراعا عنيفا يقوم بين الأفكار القديمة والأفكار الجديدة قبل قيام الثورة الاجتماعية ، وهذا الصراع يظل حتى بعد قلب علاقات الانتاج ، لأن القديم لا يسقط فى كل معسكراته بضربة لازب وانما تظهر علامات الانهيار فى كل مواقعه ، وبدرجات متفاوتة ، واذا عرفنا أن من المعسكرات العتيدة للتخلف - معسكرات الأفكار - وان هذا الموقع يحتاج الى نضال شرس لكى تبعث من أنقاضه أفكار تعبر عن النمط الجديد من العلاقات ، وهذا لا يعنى تجزئ الثورة ان الثورة عملية واحدة ، تتطور مكوناتها المختلفة بمعدلات سرعة مختلفة " (٢) ويرجع احلال نظام محل

آخر الى حقيقة أن كل تشكيل جديد لعلاقات الانتاج يوفر امكانيات أفضل للتنمية والتقدم ، ولقد كان حلول الرأسمالية محل الاقطاع مما تتحقق معه القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي ، فقد كان ضروريا أن تتحطم الملكية الاقطاعية ، وتتحول القناة إلى نظام (العمل المأجور الحر) .

ومع انهيار النظام القديم يزداد النضال ضد بقاياها من أفكار ومبادئ ، وتقوم بهذا النضال الطبقة الصاعدة مدعمة بكل الطبقات صاحبة المصلحة في التطور . فكان مع انهيار الاقطاع بداية قيام الحرية البرجوازية والانفتاح على العالم والتنافس الحر ولكن مع تطور الرأسمالية ازدادت الحاجة الى نفي الرأسمالية ذاتها ، تلك هي قوانين التطور التاريخية التي تعمل دائما في اتجاه نفي الاستغلال الذي بدأ مع قيام المجتمع الطبقي .

وقد كتب انجلز :

" فان الجشع الدني كان القوة المحركة للحضارة منذ أول يومها حتى الآن ، الثروة ، والثروة أيضا ، والثروة دائما ، ولكن لا ثروة المجتمع ، بل ثروة هذا الفرد الدني المنفرد وهدفه الوحيد الحاسم " ، (٣).

وعندما ظهرت البرجوازية كانت هناك ضرورة للتعبير عن الواقع الجديد ، وكان طموحها الى السلطة لكي تحقق نمطا جديدا من العلاقات دافعا قويا لأن تعمل الأفكار لدحض ما هو قديم بال يواجه التقدم ، يلفظ أنفاسه ، واطهار الجديد في صورة الأمل والمنقذ .

واعلنت البرجوازية خارج الحكم أفكارا ومبادئ وضعتها فى موضع المعبر عن كل المضطهدين والمقهورين (المُستَغَلَّين) وكان الأدب سلاحا قويا من اسلحتها ، ثم وصلت الى السلطة ، وظهر وجهها المستغل البشع المعادى لأغلبية الشعب ، وهنا أيضا كان الأدب سلاحا من أمضى أسلحتها أو يعكس تناقضاتها من خلال أدب منتقديها.

لقد كان الاقطاعيون يميلون إلى الترف والاسراف والانفاق الكبير على الفن ، وكانوا يميلون الى اقتناء اللوحات واجتذاب الشعراء الى مجالسهم اعلانا عن الأبهة والعظمة ، ولكن عندما جاءت الرأسمالية كانت مسلحة بالحساب الدقيق والمراجعة الصارمة لكل تصرفاتها ، فالقانون الذى يحكمها هو الربح ، والثروة الرأسمالية تتطلب التراكم والتركز ، والرأسمالى على حد قول " ماركس " - إنسان مهووس بزيادة القيمة والانتاج من اجل الانتاج وزيادة الظروف المادية الملائمة للانتاجية (٤) ولذا فاننا نجد أن الرأسمالى يتعامل مع الفن اما من أجل استعراض ثروته ، واشباع رغبته الذاتية الخالصة وتسويد الأفكار الفردية سواء عن طريق نشرها أو عن طريق سلوكه ، أو انه - أى الفن - سلعة من السلع التى تدر ربحا ، ثم هو - فى كل الأحوال - يعمل إعلاميا بكل الطرق على قتل كل فكرة جديدة تتاهض ما يريده المجتمع . وقد كانت تناقضات الرأسمالية محتدمة ، فالرأسمالية التى جاءت ومعها وثائق تنادى بالحرية الفردية إنما تمارس نوعا من العبودية - عبودية الأجر - وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات البشرية كان فى الواقع خضوعا لقيود

المنافسة الرأسمالية ثم كانت الاحتكارات أخيراً ، والتي خنقت مجرد الرغبة في المبادرة الفردية ، وقد كانت العبودية محورا رئيسيا للبرجوازية ، " فالعبودية لائحة اقتصادية ذات أهمية كبرى " (٥) بالنسبة للبرجوازي .

(٢)

" عندما افترقنا
بسكينة ودموع
بقلبين يكادان يتحطمان
لنبتعد اعواما
شحب خذاك . وبردا
وكانت قبلك أكثر برودة
وتلك الساعات تنبات
بأسف
وتساقط ندى الصباح
على جبينى
ينذرني بما أشعر الآن
كل عهودك تحطمت
وسمعتك الطيبة
أستمع إلى اسمك

وانا كلى خجل
عندما يرددونه امامى
اسمعه كجرس جنازة فى اذنى
وتتملكتنى الرعدة
لماذا كنت عزيزة على هكذا !
انهم لا يعلمون اثنى
عرفتك حق المعرفة
سأتحسر عليك زمنا طويلا
حسرة أعمق من أن توصف
التقينا سرا
وتألمت فى صمت
لو ينسى قلبك
فروحك تغويك
واذا تلاقينا معا
بعد سنين طويلة
فكيف أحبيك

بسكينة ودموع " (٦)

لقد أطلقت البرجوازية قوى هائلة فى مجال الأدب ، فلم يعد ممكنا أن
يتشبث الفنان بأسلوب جامد بطئ للتطور ، وصار الفن ينطلق من رقعة
فسيحة من الأرض، وانطلق الأدب بسرعة محاولا أن يكون موازيا للتقدم

الذى يحدث فى المجال الاقتصادى ومع الرأسمالية أمكن اشراك أفكار جديدة ، واوجدت مشاعر جديدة أتاحت ثراء فى الموضوعات .

ان الرأسمالية التى كانت فى أساسها غريبة عن الفن طرحت أفاقاً جديدة للفن ان هذا الوضع المعقد فى ظل الرأسمالية قد اتضحت أبعاده بعد أن صارت البرجوازية طبقة سائدة ، فقد أظهر العديد من تناقضاتها . (٧) "

"الرأسمالية تنادى بالحرية على حين تمارس فى الواقع مفهوما الخاص للحرية ، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر " . (٨)

وجاءت الحركة الرومانسية كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الأرستقراطى ، أو على المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا (العامة) من الناس . كان هؤلاء الرومانسيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة ، فكل شئ يمكن أن يكون موضوعاً للفن " . (٩)

والرومانسية - على حد قول " فيشر " - كانت تمثل أكمل تعبير فى الأدب عن تناقضات المجتمع الرأسمالى قبل ظهور الاشتراكية العلمية ، إذ لم يكن فى ذلك الحين ممكناً إدراك التناقضات التى تتخر فى جسد هذا المجتمع بطريقة أفضل .

فقد كان ظهور العمال الأحرار اسماً والماجورين الخاضعين لعبودية الأجر حقيقة ، يقابلها الفنان الحر الذى يرفض كل قيد وكل ارتباط ، واضعاً ذاته فى مواجهة العالم ، فى موقف الخصم . مع أنه لم يكن فى وسعه الإفلات من واقع ذلك المجتمع المتعلق بالسوق . وقد أدى ذلك إلى

تناقضات هائلة داخل الرومانسية ، ففي كل نقضة فاصلة يكون على الأديب والذي جعل من ادبه شيئا مواجهها ومناقضا للعالم ومنعزلا عنه، مضطرا لتحديد موقفه .

وقد كانت تناقضات الرومانسية عنيفة إلى حد أنها لم تقف فقط ضد الكلاسيكية بل كثيرا ما وقفت ضد حركات التنوير وقد تمثل ذلك في " كولردج " ، " بيرك " ، " شليجل " ، في نفس الوقت الذي كان فيه " بايرون " ، " شيلي " أكثر ارداكا للتناقضات الاجتماعية واعتبرا عملهما مكملًا لعمل حركة التنوير .

لقد كالت الرومانسية المديح للعصور الوسطى ، وانكفأت على الماضي مما جعل " شيلجل " يدعو إلى فن (يتسم بجمال الإحساس المسيحي الصافي) في نفس الوقت الذي يموت فيه لورد بايرون " بحمى المستنقعات من أجل حرية اليونان ، ويناصر " بوشكين " حركة الديسمبريين " . فقد كان هناك الصراع الدائر ، فمن احتجاج عميق على القيم البرجوازية والآلية الرأسمالية ، إلى الخوف من عواقب الثورة ، والهروب إلى الماضي السحيق والانكفاء عليه واجتراره .

يقول " شيلي " عن الشعر :

" هو يبدل كل شئ إلى حسن ، فهو يسمو الأشياء ، ويهب الجمال لأحقرها، ويزوج الابتهاج بالهلع ، والحزن بالفرح والأبدية بالتغيير ، وهو يوحد تحت سلطانه الخفيف كل الأشياء المتنافرة ، ويغير كل ما يمسه ، وكل صعدة تشع في داخله تتحول في حيلة غريبة إلى لباس للروح التي

يخلقها ، فكيماؤه الخفية تحول المياه السامة التي يصبها الموت على الحياة الى ماء عذب فى أكواب ذهبية . وهو ينزع عن العالم نقاب الألفة ويعرض ذلك الجمال العارى الناعس الطرف الذى هو روح صورته ، وقد وجدت جميع الأشياء ، كما أدركت ، أو على الأقل كما أدركها الشاعر ، والعقل ذاته يستطيع أن يخلق جنة مكان الجحيم ، وجحيما مكان الجنة ، ولكن الشعر يحطم ذلك القيد الذى يضطربنا الى الخضوع الى التأثيرات المحيطة " . (١٠)

ان الكيمياء الخفية للشعر التى تخلق جنة مكان الجحيم وجحيما مكان الجنة ، هى نفسها التى جعلت من كبار الرومانسيين معجبين بـ " نابليون بوناپرت " تلك الشخصية الكونية اللا محدودة ، وفى نفس الوقت انقلب عليه آخرون الى حد جعل " الكونت جيا كومليوباردى " يطلق صرخته بعد خيبة أمل فى هذا البطل :

" اعطونى السلاح

وحدى سوف اناضل ، وحدى ساموت

ولتجعل السماء دمسى

مبعث الهام لقلوب الايطاليين " (١١)

لقد رأى " نوفاليس " (١٢) - (فريد ليك ليوبولد فون هارد نبرج) - أن ملكة الخيال هى اعظم ما فى الوجود ، واذا كان الفيلسوف ينظم كل شئ ويضعه فى موضعه فان الأديب يفك القيود ، والشعر هو مسلك النفس الجميلة الموفقة ، وتصوير لعالم الباطن بكليته ، والبداية الأصيلة هى شعر

الفطرة ، والنهائية هي البداية الثانية ، وهي شعر الصنعة ، والشاعر يقصر عن الإتيان بالمعجزات اذا سمح لنفسه أن يدهش بالمعجزات ، والشعر أشبه بالسحر - وهذا كلام قريب من كيمياء شيلي - كما أن الخيال يتمتع بحرية تكفل له تخطيط الصور بعضها ببعض ، وهو اعتراض ضخم على عالم العادات والتقاليد الذى لا يستطيع الشعراء الحياة فيه لأنهم أناس سحره متنبئون ، والحلم يحمينا من اضطراد الحياة ، وسيرها المعتاد ، وفن الشعر الرومانسى هو فن الإغراب ، هو جعل الشئ غريبا وجعله مع ذلك مألوفا وجذابا ، والكلمة دائما كائن حى أقوى ممن يستخدمها ، هى اللون والليل ، والفرح والحزن والمرارة ، والمحيط واللانهاية انها كلمة الرب .

وقد قدم " نوفاليس " للمجتمع الرأسمالى أفكار خاصة عن التداعى والعالم المفكك والمشوش ، واللامفهوم ، وطرح فكرة قصة بلا عقدة تقوم على تداعى كالأحلام ، وقصائد ليس فيها سوى الأنغام والألفاظ والجرس والرنين خالية من المعنى والترابط ، لا يوجد بها غير بضع كلمات مفهومة ، ونحن لا نستطيع الوصول الى عالم الحلم بدون التخلى عن العقل الواعى ، ولا نستطيع أن ندرك الواقع الغامض الا بنفس الطريقة ، ولكى نكشف عن المغزى الأصيل للحياة ، يجب ان نضفى الرومانسية على العالم بأسرة . فلقد رأى " أن روح التجارة هى روح العالم ، انها الروح الصافية الرائعة البسيطة ، فهى تدفع كل شئ إلى الحركة، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء، انها تخلق الدول والمدن والأمم و أعمال الفن " (١٣)

ولكن فى نفس الوقت كان فزعا من سيطرة الاله ، ومن سيطرة القوى الجديدة فقد كان يحمل تناقض الرومانسية حتى النخاع .

لقد كان هناك هذا الاحتجاج على الطبقة السائدة ، وعلى آلتها ، ولكنه كان لا يستطيع أن يسبر غور تناقضات المجتمع البرجوازى . لقد رأى الرومانسيون الألمان فى رجل الأعمال الألمانى شيئا كريها ومزعجا ، ولكن لم يكن فى وسعهم أن يروا الطبقة الناشئة . الطبقة العاملة الألمانية لم تكن لم القدرة على النفاذ إلى المستقبل ، فارتدوا إلى الماضى الإقطاعى بعد أن حاولوا تخليصه من عيوبه . وقد موه كواقع نظيف لمواجهة سلبيات الرأسمالية ، فقد كن الشعور الجماعى والبساطة فى العلاقات الاجتماعية والتقسيم الضيق للعمل . والذى كان نتيجة الاستفرا والتكامل فى الشخصية الانسانية والرابطة المتينة بين المنتج والمستهلك . كانت هذه - فى المجتمع الإقطاعى - مواجهة لنظيرتها فى المجتمع البرجوازى .

لقد تطلع الرومانسيون إلى حياة شاملة ، وليس إلى الشمول الحقيقى للعمليات الاجتماعية ، فقد كانوا مخلصين للمجتمع البرجوازى ، ولم يدركوا تناقضاته المستعصية ، ولا كيفية الخروج منها ، رغم أنهم قد وجهوا إليها النقد .

لقد وصلت الرأسمالية إلى السلطة وانقضت مرحلتها الثورية ، وصار رجل الأعمال سيدا ، وانتشر الانتاج الضخم ، وأصبح العامل أشد غربة عن عمله ، ومن المستحيل مع تقسيم العمل ان ينشأ الشعور بالوحدة معه . لقد صار العمل عذابا ، والقوة ضعفا ، والانتاج أصبح كالعجز ،

وصار مكانه الحديث عن الأسعار والأوراق المالية ، أما المنتج فالعلاقة به علاقة بسلعة فقط ، وسيطر الانتاج للانتاج .

وفى هذه الأوضاع احس الأديب بالضيق ، وأصبح من المستحيل الكلام عن طبقة ثورية فى السلطة ، فالحر لم يصبح حرا بعد ، واصبح من المستحيل أن يمتلك الحرية ، وقصر الذهن " البرجوازي الصغير " عن ادراك مسالك الحرية أبعد مما فى هذا المجتمع ، وواجه الفنان - رجل الأعمال ، ورفض أن يبيع انتاجه ، وظهرت شعارات (الفن للفن) كمحاولة خيالية للافلات من عالم السوق البشع ، وان كانت قد جاءت بالضرورة مؤكدة لما هو سائد فى عالم الرأسمالية - وهو مبدأ الانتاج للانتاج ، وكان الفن وثيق الصلة بالرومانسية . (١ :)

(٣)

يقول " ارنست فيشر " ان السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين فى العالم الرأسمالى هى عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعى المحيط بهم ، فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة فى مجال الفن (إلى جانب من ثاروا عليها ووجهوا إليها سهام النقد) ، إلا النظام الرأسمالى . ففى ظله وحده نجد الفن كله ، فوق مستوى معين من الضحالة ، فن احتجاج ونقد وثورة. ان غربة الإنسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذورتها فى ظل الرأسمالية ، كما أن الشخصية الإنسانية التى تحررت من قيود العصور الوسطى ، قيود

الطوائف والطبقات ، قد أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التى كان يمكن ان تستمتع بها قد سرقت منها (١٥) .

وهكذا صارت (الأنا) المنفصلة عن العالم الواقعى ، الواقفة فى مواجهة ما هو مبتذل وتافه .. سطحى ، موضوعا أساسيا فى الشعر .

وقد كان ابتعاد الأدب عن الاتجاهات الانسانية Humanism لا يتضح فقط فى اختفاء الإنسان أو تشويبه . أو انحطاط (الأنا) بل تجلى أيضا فى النقد المتقد والوحشى والمجرح بعنف ، الموجه إلى هذا المجتمع . لقد أصبح الإنسان فى صورة حالة Case لا يلقى إلا بالتافهين من ممثلى النظام ، والصغار ، اما ممثلوه الكبار فيحوطهم غموض غريب ورهيب ، يعيشون فى عالم صلب لا يمكن النفاذ اليه .

يقول " بودلير " فى قصيدته " إلى القارئ " :

ان الحماقة والظلال والخطيئة والشح

أشياء تشغل نفوسنا وتعمل فى أبداننا

ونحن نغذى نفوسنا التى يبكتها وخز الضمير .

كما يغذى الشحاذون الهوام التى ترعى فى جسومهم

ان خطايانا عنيدة ، والجبن كامن فى ندمنا .

ونحن ندفع ثمننا فادحا لاعترافاتنا .

ثم نسلك فى غبطة سبل الشر الموحلة

وقد خيل الينا أننا قد محونا كل ادراتنا ، بدموع بخسة

فى هيكل الندم .

وعلى وسادة الشراب تلمح نقيب الأبالسة
يهدد أرواحنا المسحورة .
وترى معدن ارادتنا النفيس الصلب
ينصهر ويذوب على يد هذا الكميائي البارع .
أجل انه الشيطان ، ذلك الذى يمسك بالخيط التى تحركنا
فنجد فى الصورة الدميعة دوافع الإغراء
وفى كل يوم تتحدر خلال الدياجير
درجة فدرجة نحو الجحيم
وكفاسق فقير يقبل الصدر الشهيد
لفاجرة هرمة
تختطف لذة محرمة
نضمها إلى صدورنا ونعتصرها بقوة كأنها برتقالة متعفنة
ان فى عقولنا يتدافع حشد من الجن
ويتواثب فى شراة كجفل من الميكروبات الطفيلية
فاذا تنفسنا تساقط الموت فى رئاتنا
أشبه بزهرة غير منظورة فى موكب الأتات الخرساء
واذا كانت الفضائح وطعنات الخنجر المسموم
لم توش بعد برسومها الساخرة .
الخشيس المبتذل لمصائرنا البائسة
فذلك لأن نفوسنا - واسفاه - على درجة كافية

من الجراة والجسرة .

وفى أدغال رذائلنا البشعة ، الشبيهة ببساتين أوى
والفهود والكلاب والقردة والعقارب والحداءات والأفاعى
والوحوش النائحة والعاوية والمزمجرة والزاحفة
تصفر وتفتح وتحشد رذيلة أبلغ شرا وخزيا من تلك الرذائل
وعلى الرغم من ان تلك الرذيلة لا ترسل نامة ، ولا صيحات عالية
فانها لو شاءت لجعلت الأرض حطاما
وفى وسعها لو تتأعبت ان تبتلغ الكون بأسره
وتلك الرذيلة هى الضجر
انها العين المثقلة بالعبرات
الحالمة دوما بالمشائق ، تتمناها وهى تدخن النرجيلة
انه القول الرقيق انه الفجر

انت تعرفه ايها القارئ المنافق ، يا شبيهى ، يا اخى " (١٦) .

لقد قبض بودلير على ذلك التناقض فى المجتمع البرجوازي بقوة فكان
بمثابة فخ أمسك بالوجود (١٧) ، أو بالواقع ، وكان بمثابة من يقرع
الصمت فتجيبه الموسيقى ، ويمنح اللاوجود وجودا ، وينفخ فى الواقع
روحا جديدة . وقد أحس كما لم يحدث من قبل بلا إنسانية ذلك الواقع
فعمل على تجريحه ، والتعامل معه بوحشية ، ومواجهته بعنف ، وقد بدأ
معه التخلّى عن النزعة الشخصية فى الأدب ، ولم تعد الكلمة تصدر عن
وحدة بين الشعر والشاعر الحى ، أو عن صورة فوتوغرافية للواقع ، بل

كان يقف مواجهها لهذا المنطق ، وقد أحس جمالا غريبا عن ذى قبل ،
جمالا يتجسد فى قبح الحياة ، ووضع نوعا من (استاطيقا القبح) .
ورأى أن ما يميز الأديب هو أن يعيش فى صحارى المدينة الكبيرة ، فلا
يرى سقوط الإنسان وانحطاطه فحسب ، بل ويحس نوعا من الجمال
الغامض فى هذا الانحطاط وذلك السقوط .

ولم تعد الأشياء تحتل الفكرة القديمة عن الجمال ، وإنما مضى إلى
المفارقات والاغراب ، وعمد إلى نوع من الجمال العدوانى المفزع
والمثير فى آن . ورأى أن يكون الجمال نقيبا وغريبا ، وكان يعمد إلى
الشكل فى مواجهة الواقع التافه المنحط ، فالنجاه فى التجارب الشكلية مع
اللغة . " وإن السمة المدهشة فى الفن هى أن الشئ المفزع المخيف يصبح
جميلا إذا عبر عنه تعبيرا فنيا وإن الألم الذى يدخله الايقاع والتكوين يملأ
الروح بالفرح الهادى" . (١٨)

وأصبح الشعر بناء منظما مقصودا ، وقد تخلص القلب عن وظيفة للعقل ،
فالأديب الذى ينتج من واقع الإلهام أو الفطرة فقط لن ينتج غير الخلط
والاضطراب .

يقول " بودلير " : كثيرون يتصورون أن الشعر يستهدف تعليما ما ، وأنه
عليه تارة أن يعزز الوجدان وتارة أن يهذب الأخلاق وتارة أن يبين شيئا
مفيدا .. فالشعر لو عدنا إلى ذواتنا وسألنا نفوسنا واستعدنا ذكريات الهوى
لما وجدنا له هدفا غير ذاته ، ولا يمكن أن يكون له هدفا آخر ، والقصيدة
الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هى التى نظمت للذة النظم فحسب " (١٩)

ويقول أيضا " .. من المؤلم أننا نجد أخطاء متشابهة في المدرستين المتناقضتين : المدرسة البرجوازية ، والمدرسة الاشتراكية ، كل منها ينادى بالأخلاق بحرارة المرسلين ، طبعاً الأولى تبشر بالأخلاقية البرجوازية والثانية بالأخلاقية الاشتراكية ولا يبدو الفن من ثم الا قضية دعائية " . (٢٠)

وإذا كان " بودلير : قد ورث الكثير من الرومانسية الا انه توجد مسافة واسعة بينه وبينهم ، فلم يعد لديه ذلك الشعور الرقيق الحزين بنهاية الزمن ، وإنما تحول إلى شعور وحشى وغوص فى عالم المدن الذى يطفح بالعقم والقبح والخطيئة ، فعالم الصناعة واللافتات البشعة ، عالم الإنسان المضيق ، والتقدم والتكنيك الذى راه " بودلير " ايذانا بذبول الروح الإنسانية وضمورها ، عالم الصحف اليومية والديمقراطية التى رآها تسوى بين الأشياء جميعاً ، بينما يعتمل فى داخله نزوع إلى التفرد ، نزوع إلى العزلة والمواجهة مع العالم ، وبشكل مفرد . لقد كان " بودلير " جديراً بأن يقلق هذا العالم ، ويضفى عليه الغرابة مع إضفائه الروح الصوفية على المدن والشوارع وقاذوراتها وأحط ما فى الحياة البشرية . يقول " بودلير " (٢١) أنتصور " داندى " يخاطب الشعب اللهم إلا ليهزأ به كذلك يتكلم عن الشعب المؤم بالسوط الأجش ، وكان يمقت الديموقراطية ، وكان يجد فيها نوعاً من التهريج .

وقد كان " بودلير " بحق الشاعر الذى يوقظ فى القبح سحراً غريباً . وقد حمل " بودلير " فى داخله روحاً مسيحية مهشمة محطمة ضغطت عليها

قوى الرأسمالية واليتمها التي لم يستطع أن يرى وراءها شيئا جديدا ، أو جعل منها نهاية الزمن ، وبذلك كانت هذه الروح المحطمة في داخله تزعق في مواجهة عالم غص بالمبازل ، ولكنها لا تصعد به إلى الخلاص المسيحى ، وفى نفس الوقت كان مشدودا بعنف إلى واقع صلب .. وعاش كإنسان ممزق مزدوج مشدود إلى قطبين متناضقين ، فقد تقمصت روح أفلاطونىوتونزعة اشراقية ، فى وقت كان مضطرا فيه لأن يعي الواقع بعنفه وحيويته ، وكان يجد لذته " لدى جان دو قال " أو العاهرات الأخريات ، فقد كان التناقض مجسدا وكان يحس برغبة فى الصلاح ، ولكنها دائما تصطدم بواقع قاس ، بواقع يصفعه فى كل لحظة ، ويصنع مثاليته الفارغة التى لا تذهب إلى هدف أو إلى خلاص محدد ، تموت على شفتيه ، وتحول إحساسه بخطيئة الإنسان إلى فزع وإلى تجريح للواقع ومواجهة عنيفة للذات . (٢٢)

يقول " بودلير " : " أما أنا الذى أحس أحيانا سخرية النبى فاننى أدرك أنى لن أعرف أبدا محبة الطبيب ، ضائع فى هذا العالم القبيح غارق بين الجماهير ، أرانى كرجل متعب لا ترى عينيه وراءها فى السنين الغابرة إلا ساما ومرارة ، وأمامها إلا عاصفة لا جديد فيها ، ولا علم ولا ألم ، حتى إذا جاء مساء هذا الرجل وقد سرق من قدره بعض ساعات اللذة ، فتهدد ونسى ماضيه ، وارتدى حاضره وسلم لمستقبله وانتشى وفخر لكونه ما انحط إلى مستوى غيره ممن يمرون ، قال لنفسه وهو يتأمل دخان غليونه : ما أهمنى مصير الضمائر " . (٢٣)

ويقول أيضا : " ان الشاذ ، أى غير المنتظر والمدهش الطارئ جزء
أساسى من الجمال ، بل عنوانه الصريح " . (٢٤)
: أيتها المرأة الفاجرة ، قد تغرين العالم كله بمعاشرتك لكن الضجر سيثير
القسوة بين جوانحك .

ولكى تدربى أسنانك على هذه اللعبة الفذه
يجب أن تبدلى كل يوم قلبك بقلب جديد
ان عينيك المتوهجتين كأضواء الحوائت
كالشعل المعلقة على أشجار البان فى الأعياد
تستخدمان فى جراءة قوة منفعة
دون ان تخضعا لسنة الجمال
أيتها الآلة العمياء الصماء
أيتها الأداة المجبرة ، يا شاربة دماء البشر
كيف لا ترين فى المرايا محاسنك وقد ذبلت
أيتها المرأة يا مليكة الخطايا ، أيها الحيوان الدنىء
ألم تفزعى إزاء فظاعة الشر الذى تتشدين بإتقانه
عندما استخدمتك الطبيعة العظيمة الشأن ، ذات الأغراض الخفية
فسخرتك فى صياغة روح شريرة

تبا لك من عظمة موحله !! أيها العار السامى " . (٢٥)
لقد أحس " بودلير " بنوع من الارتباط بين إحساسات ذات طبائع
متعارضة ، أشبه بعملية سحرية ، يثير فيها الشئ نقيضه ، ويصدر

الإحساس عن مصدر غير مألوف ، لقد أضفى على المثالية الفارغة التى لا تنتمى إلى هدف ، والمنحدرة من أصول رومانتيكية عنده ، حركة وديناميكية ، قوة جذب شديدة تدفع التوتر إلى أعلى ثم تلبث أن تغوص فى الحضيض .

لقد كان شديد الفرع والاشتمزاز من الواقع ، الواقع العملى والسطحى ، السخيف الذى يهدر الإنسانية ، وهو لا يرى أبعد من الواقع الرأسمالى هنا ، وكان فى مواجهته لهذا الواقع يغوص فى لجته حتى القرار ، وقد عنى بالتعبير عن الجانب الأدنى منه ، وفى نفس الوقت كان يبتعد عن الأوصاف الانفعالية ، والتحديد المكانى لأنه كان يريد أن يفلت منه ، أن يهرب من حباله .

" عندما فتحت عيني المتوجهتين بالنور

رأيت بشاعة حجرتي البائسة

واحسست وأنا أعود إلى نفسى

بشوكة الأحزان اللعينة

أخذت الساعة بدقاتها الكئيبة

تعلن فى ضراوة عن الظهيرة

والسماء راحت تصب الظلمات

فوق هذا العالم البارد التعس " (٢٦)

بهذا المقطع ينهى قصيدته (حلم باريسى) التى تصور مدينة غير واقعية . مدينة تُرى فى الأحلام ، مركبة تركيباً هندسياً وجمالياً مختلفاً ومواجهاً

نما هو مألوف ، ولكنه فى النهاية - بالمقطع السابق - يحس قسوة الواقع وبشاعته عندما يفتح عينيه وبواجه الحياة ، برعبها الفظيع .

لقد كان الهدف الأساسى " لبودلير " هو الخلاص من الواقع المحدود الضيق البشع ، ولذا لجأ الى المخيلة التى تفكك وتحطم العالم كله لتخلق عالما جديدا (بمقتضى قوانين تتبع من اعماق النفس) كما يراها - ويعمد إلى عزل اجزاء من الواقع وتفكيكها وتشويهها ليعبر عن قوة ذهنية وروحية فى مواجهة هذا الواقع . وكان هذا الحماس لمواجهة الواقع نتيجة لاستهلاكه بصورة فوتوغرافية ضيقة الأفق ، وكانت فى نفس الوقت مواجهة للفهم العلمى ، والفهم الضيق للعلوم التى جاءت بالتكنيك الحديث والآلة .

ان هذا القصد المواجه للواقع ، وسيادة الفن الشكلى ، والتجريد والمفارقة والغرابة لم يكن الا الرد السلبي فى مواجهة مجتمع ضيق الأفق محدود ، يلوى عنق الحقائق من اجل فكرة عبودية الأجر - نهاية العالم ، وسلب الحرية التى علا صوت البرجوازية بها ، والتى رأت فيها مقبرتها .

وقد كان " بودلير " باحتجاجة السلبي العنيف على هذا المجتمع نتاجا مخلصا له ، وموسوما بميسمه ، ولم يستطيع رغم كل هذا الاحتجاج الفكاك من قيوده ، فهذا المجتمع الذى يتسلح بعلم محكم ودقيق ، لم يفلت من إحكامه ودقته " بودلير " ، فالأدب كان فى نفس الوقت محكما ودقيقا ومعماريا إلى حدّ مذهب ، وكان هذا التجريح الذى إنصبّ على الذات ومحاولة مواجهة " الأنا " لم يفلت من خلق ذات " ترانسندنتالية

Trancendental " فى مواجهة الواقع ، وهذا الأدب الذى يحتج على كونه سلعة ، كان يخضع للتقسيم الرأسمالى وشرعية السوق ، وكان مضطرا ان يتعامل مع هذا كله ، خاصة بعد ان صار الأديب حراً إسماء ، وتحكمه تلك الشريعة حقيقة . " بودلير " كان يرفض البرجوازية ، ويأنف من ذكر إسمها ، وكان يطلب المساعدة المادية من الحكومة ، ويرغب فى ترشيحه للأكاديمية ، أولنيل وسام الشرف ، وهو فى نفس الوقت الذى حوكم بسبب ديوانه " أزهار الشر " ، وطلب إليه حذف ست قصائد منه بالإضافة إلى الغرامة المالية ، فأدب مجتمع الانتاج للانتاج لم يستطيع إلا أن يكون (فنا للفن) ينزع الى الشكلية Formalism بشكل مثير ، رغم انه كان يمثل احتجاجا فى نفس الوقت.

لقد شهر " بودلير " سلاحه فى وجه المجتمع ، وافسح المجال لكشف عن الدود النافر فى عظامه ، وجسد لغة جديدة ، وخاض التجربة بجرأة وعنف ، وفى نفس الوقت كان إينا مخلصا لهذا المجتمع ، وكان - وهذا هو الأهم - علامة كبيرة من علامات التناقض المستعصى فيه ، وان لم يدرك أبعد من وجود التناقض ، الا أنه كان إشارة لإيقاظ الوعي ، واعمال الذهن للغوص ابعد من مجرد إدراك التناقض .

" أعبدك بقدر ما أعبد القبة الزرقاء

أيها الوعد المفعم أسى ، يا حليفة الصمت

أيتها الجميلة ، اننى أزداد هياما بك بقدر ما تجافينى

وانت يازينة ليالى ، فى جفاك وسخريتك

تباعدين الشقة التى تفصل بين ذراعى
وبين سمواتك العظيمة الصافية
ولكنى برغم هذا ، عارج نحوك متسلك سبيلى إليك
كما يصعد إلى الجثة فسوج من الديدان
انا عاشق ، أيتها الضارية القاسية التى لا تشفى لها غلة
وهذا الفتور ، وهذا الجفاء ، يظهر فى ناظرى اروع وابهى جمالا " (٢٧)

(٤)

ان طبيعة العلاقة بين البنية الاقتصادية والبنية العليا Superior structure
- عالم الأفكار - ليست بسيطة ، وليست علاقة مباشرة ، بل تعتمد على
عديد من الوسائط المعقدة ، وهى إلى جانب ذلك ، وذلك هو الأهم ،
متبادلة ويؤكد " فردريك انجلز " أنه كلما كان الحقل الذى يدور البحث فيه
أبعد عن الميدان الاقتصادى ، وأقرب إلى المجال الفكرى للبحث ، وجدنا
انه يشف عن عوامل عرضية متعددة ويتقدم فى خط متعرج ، لكن لو
رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس
أطول ، كان خط التطور الثقافى أشد توازيا فى عمومته مع خط التطور
الاقتصادى ، " وأى حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة
بالغة القصر فى التطور التاريخى ، وهى لذلك لا تكاد تمثل الا نقطة
صغيرة فى الزاوية الكبرى بحيث أن هذا الحقل يصبح منعطفًا إلى الحد

الذى يظل فيه من الصعب فى معظم الأحيان أن نجد رابطا بينهما دون التماس وسائط عديدة (٢٨) .

لقد تمزق الواقع بين يدى " بودلير " وتابعه فى ذلك " رامبو " وغيره واتضح قصور الواقع وعجزه فى مجتمع يخلق الأنفاس ويشل الرئات ، وانفتح الباب واسعا أمام تجزئ الواقع وتناول الشاعر منه مزقا متفرقة وأطلالا ، وأصبحت الغربة وتصدع الحياة والموت والانسحاق كلمات شائعة ، وعلت الأصوات التى تدعوا إلى تجاوز هذا الواقع المريض الذى يفرض نمطا من الإنتاج يدعم مسالك معينة فى الحياة أصبحت متناقضة بل معادية لروح الحرية ، والروح الإنسانية .

وإذا عدنا إلى كلمات " انجلز " فإننا نجد شعراء قد ظهوروا ولم يكونوا إلا الزوايا الحادة فى ذلك الخط المتعرج ، وكما كان " بودلير " و " رامبو " فى مواجهتهم العنيفة الحادة يمثلان مثل تلك الزوايا ، كان " ت. س . اليوت " شاعر الانجليزية الشهير رغم صعوبته والمنتشر رغم أرستقراطيته زاوية حادة من تلك الزوايا . فقد كان " توماس ستيرنز اليوت " مثالا حيا على إتساع الثقافة والاحاطة بفنة بما لا يقاس بالنسبة للعديد من معاصريه ، وقد حمل على عاتقه مهام كثيرة ، وإن كان قد ذاع صيته بعد قصيدته " الأرض الخراب The waste land . ويعد

" اليوت " مثالا حيا للتناقض الذى يزعزع المجتمع الغربى ، ومثالا فذا لانتقاد المجتمع المعاصر ، وفى نفس الوقت كان يمثل جزءا أصيلا منه .
" رائحة الكستناء فى الشوارع

ورائحة السيدات فى الحجرات المغلقة النوافذ

والسجائر فى الممرات

والكوكتيل فى الحانات

.....

.....

المصباح يقول :

الساعة الرابعة

هاهو الرقم على الباب

يالها من ذاكرة

معك المفتاح

والمصباح الصغير ينشر حلقة ضوء على الدرج

اصعد

الفراش معد ، وفرشاة الأسنان معلقة على الجدار

ضع حذاءك بجانب الباب ، نم " ثم استعد للحياة من جديد " (٢٩)

هذه هى خواطر شاب فى مدينة كبيرة أمضى ليلة سمر مع أصدقائه ثم

عاد إلى منزله ، وقد أحس بالفراغ والضجر ، انها الحياة الآلية فى واقع

لا مغزى له ، تلك التى يعيشها الانسان كترس فى آله كبيرة لا يملك الا

أن يدور .. فى عالم يتحول فيه كل شئ الى رقم .. عالم منظم .. مرتب

رغما عنا ولا نستطيع أن نقلقه ، فنحن على هامشه تطحننا عجالات الزمن

وحياتنا أشبه بمناقشة ممله .

يقول " اليوت " فى العظة النارية : الجزء الثالث من قصيدته " الأرض
الخراب " :

فى وقت الغسق ، عندما رفعت عينى وظهرى
بعيدا عن الدرج .

حينما تمهلت الآلة الانسانية كعداد التاكسى عند الانتظار .
وانا " تاريزياس " مع اننى ضريح اترنح بين حياتين
كرجل هرم بصدر مجعد كصدور الإناث .
يمكننى ان اتخيل ساعة الغسق .

تلك الساعة التى يعود فيها النوتى إلى بيته الحبيب من البحر

.....

.....

السكرتيرة عادت إلى منزلها وقت تناول الشاى

تزيل بقايا طعام الإفطار

وتشعل موقدها ، وقد أفرغت الأطعمة المحفوظة

وخارج النافذة انتشرت ملابسها التى جففتها أشعة شمس الاصيل

وتكومت على الأريكة - (التى تصبح فى الليل سريرها) -

جواربها وأخفافها ، وملابسها الداخلية ، والمشدات .

اما انا " تاريزياس " كرجل هرم بصدرى المجعد

فقد كنت أتوقع الضيف المنتظر

هاهو الشاب المعتل قد وصل

وهو يعمل نائبا لكاتب فى (بنسيون) صغير . يتفرس بصفاقة
ومع ضمته الا أنه يبدو واثقا مستقرا
كقبعة من الحرير تستقر على رأس مليونير برادفورد .
وقد ظن ان الوقت موات
فقد انتهت من طعامها و هى ملولة متعبه
فأخذ يداعبها فى رقة
دون أن يلاحظ صدودها
ولم تلق يده أية مقاومة
فغروره ليس بحاجة إلى استجابة .
وصلته بها تقوم على اللامبالاه
(وانا " تاريزياس : قد عانيت كل هذه الأمور
ولعبت أدوارا عديدة على نفس الأريكة أو السرير
انا الذى جلست بجانب الجدار فى " طيبة "
وجلست بين صفوف الأموات)
ولكنه قبلها قبله الوداع
وصار يتلمس طريقه ، لأن السلم كان مظلما .
وقد استدارت ونظرت للحظة فى المرأة .
تكاد لا تحس بأن حبيبها قد رحل
وراودت ذهنها فكرة غير مكتملة
" والآن وقد فعلت ذلك فأننى فرحة بانتهائه "

فحين تتحدر المرأة اللعوب إلى الغواية
وتسير منفردة بخطى متثاقلة في غرفتها
تأخذ في تصفيف شعرها بطريقة آلية
وتضع اسطوانة على الجرامافون (٣٠)
ان " ت. س. اليوت " يستخدم تفاصيل الحياة اليومية ، ويعرضها بانتقاء
دقيق من أجل الوصول إلى مراميه ، ويستخدمها (كمعادل موضوعي
Objective Correlative) للمشاعر والأحاسيس التي يريد أن ينقلها لنا ،
انه والأحاسيس يوضح الظروف والملابس التي احاطت بتلك
السكرتيرة ، وقد انحدرت إلى " الغواية " - كما يرى - وفي نفس الوقت
يصور لنا عالما متشابكا عالما معقدا ، اختصرت فيه الحياة ، فالاركة
تتكون عليها الملابس وعلب الأطعمة المحفوظة دليل استقلال المرأة
وخروجها إلى العمل وعجلتها ، وعدم فراغها ، فلم تعد تعيش حياتها
المستقرة البسيطة في رأي "اليوت Eliot " ، والعلاقات الجنسية لم تعد
تتجب الذرية - كما كان سابقا - بل استخدمت في اللهو والعبث ، وكل هذا
يتم بطريقة أوتوماتيكية بعيدا عن الرغبة ، فقد قتل العصر الحاضر كل
وهج للرغبة ، وشلت وعجزت كل المبادرات الإنسانية . لقد سيطرت
الآله العمياء على كل شيء ، ولم يعد في الإمكان بث الروح في هذا العالم
الذي يموت في كل لحظة .. او على فراش الاحتضار .

لقد تحكمت الآلة الكاتبة بإيقاعها الرتيب والمعل في الفتاة مع أنه كان من المفروض أن يتم العكس ، فهي وقد استعبدت للآلية ، صارت تصنف شعرها أو تسمع الموسيقى أو تتقبل مداعباته دون أدنى فعالية ، فكل شيء يخضع للعادة واضطراد الأحداث في حياة تسيطر عليها آلات صماء . ولكن هل من خلاص يراه اليوت من هذا العالم المعقد

لنقرأ النص الآتي فقد نجد شيئا :

" اضرع إلى المولى أن يتغمدنا برحمته .

واتوسل إليه أن ينسيني

هذه الأمور التي أنفقت وقتا طويلا في مناقشتها

وأسرفت في تفسيرها

لأنني أحيا بلا أمل أن أعيد وجهي ثانية

فلتكفر هذه الكلمات

عما أقدمت عليه

ولتكن رادعة لي فلا أعود مرة أخرى

رب لا تتقل ديوننا بأكبر مما نطيق " (٣١)

تلك هي التوبة ، وليرتد إلى الماضي السحيق ، ويلجأ إلى التعويذة

والأسطورة ، والقوى الغيبية ، فالآلة تخلق أنفاسه وإحساسه الفردي

العارم ، والعزلة المفروضة عليه. هذا كله .. يجعله .. يهرب إلى عالم

السحر والخرافة .

" هل نبت الجسم الذي زرعه في العام الماضي في حديقتك

هل بدأ النمو ، ترى هل سيورق هذا العام
أم أن القربة قد أجذبت بالبرد المفاجئ
أوه دع الكلب بعيدا ، هذا الصديق الوفى للبشر (٣٢)
والا اخرجنه ثانية بأظافره من الأرض .

ايه ... أيها القارئ المنافق ياشبيهي ، يا اخي " (٣٣)
وجد " البيوت " خلاصة اذن فى الارتداد الى مرحلة الطفولة فى الفكر
الانسانى ، وقد ضمن شعره نصوصا مختلفة من لغات مختلفة ، وكان بناء
قصيدة " الأرض الخراب " يتيح له التنقل الرشيق بين اللغات والثقافات
والعصور ، ويصب لعنته على الحاضر من خلال رحلات شبه صوفية
ورؤيا دينية مسيحية تفرع من التغيير وتعيش تحت وطأة الإستاتيكية
وتحس بعقم كل شئ ، ما دام الانسان قد ارتكب خطيئته الأولى ، وقد
واجهه الزمن بعنف وقسوة ، وكانت وطأته شديدة ، ولذا يتردد فى الحانه
- فى أحد أجزاء " الأرض الخراب " بين ثرثرة امرأتين صوت (النادل)
(اسرعا فقد حان الوقت

اسرعا فقد حان الوقت) .

وبصور " البيوت " نساء سقطت أسنانهن رغم أنهن لم يبلغن الثلاثين ،
كمعادل للعقم والشيخوخة التى ألمت بالانسان المعاصر . ولعل هذا يتضح
من البداية المفاجئة للأرض الخراب :

" ابريل ، أقسى الشهور

فيه تتناسل زهور الزنبق فى الأرض الموات .

وتختلط الرغبة بالذكرى .
وتتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع .
لقد شملنا الشتاء بالدفء .
ودثر الأرض بجليد النسيان .
وغذى الحياة الواهية بالدرنات الجافة .
أما الصيف فقد باغتتنا عندما أسقط الرذاذ
على (شتار نيبرجارسى) ، ووقفنا عند الرواق
ومشينا فى ضوء الشمس حتى وصلنا إلى الحديقة
وشربنا القهوة ، وتحدثنا لساعة
لست روسية ، ولكنى ألمانية الأصل من ليتوانيا .
بينما كنت طفلة ، أقمت فى منزل ابن عمى الدوق .
الذى أخذنى على الزحافة معه
وكنت خائفة جدا ، لكنه نادانى : مارى
مارى ، امسكى جيدا ، وانحدرنا معا
لعلك تشعرين بالحرية والانطلاق عبر الجبال
اننى أقرأ معظم الليل ، واذهب للجنوب فى الشتاء " (٣٤)
ان " اليوت " ينتقل انتقالا مفاجئا من التقرير الجاف ، والتأمل المجرد إلى
الصور الكاريكاتورية ، ومن الكآبة إلى الانفعال والغضب ، ومن الصور
الحسية اليومية إلى التهكم المرير القاسى ، ومن ذلك إلى شاعرية لها
مذاقها الخاص ، وما يربط القصيدة هو التعدد فى الانغام ، بل وهو الذى

يخلع عليها الوحدة النفسية ، ويشيع إحساس بالضيق واليتم في صحراء
المدينة الكبيرة والتي تذكرنا بعالم " بودلير " - الغربية ، والحدائق ،
والحدائق الموحشة ، وعالم التناقضات والتفسيح ، إنه يعكس صورة معقدة
لعالم بشع أتخم بالتفاهة والتناقضات ، وان كان يخلص في النهاية إلى :

" ما نعتبره بداية هو الخاتمة في اغلب الاحيان

والقدوم الى النهاية هو نفسة نقطة البداية "

لقد أصبح الإنسان مستعبدا للآلة ، وصار شيئا ، تمتلئ حياته بالسأم
والفراغ ذلك أن الموت قد ران على كل شئ في هذا العصر .

" هل أجسر على هذا الفعل !!

وأزعج العالم .

لم يفت الأوان .

فلحظة واحدة تكفى لأخذ القرارات والمراجعات التي تبطلها لحظة أخرى
لأننى قد عرفتها جميعا ، عرفتها جميعا
عرفت الأمسيات والصبيحة والأصاال
ووزنت حياتى بملاعق القهوة " (٣٥)

" كلا .. لست الأمير " هاملت " ولم أخلق لأكون أميرا !!

اننى - فحسب - أحد اللوردات الذين تتألف منهم الحاشية .
رجل لا يصلح الا ليزين موكبه ، وابتداء مشهد او مشهدين
انصح الأمير ، وبلا شك يسعده ان أكون أداة طيعة
أظهر الاحترام ، ويسعدنى أن أكون ذا فائدة

سياسى حذر ، ودقيق .

رأسى مملوء بالحكم والأمثال والألفاظ الطنانة الجوفاء

أحيانا أكون مبعث سخرية .

وفى أغلب الأحيان أكون مضحك الأمير " (٣٦).

ان المعضلة التى تواجه " اليوت " هى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه

(٣٧) وهنا تكمن ضرورة المعادل الموضوعى " The objective correlative .

ان عالم " اليوت " عالم يجد الإنسان فيه نفسه أمام واقع صلب ، قلق ،

بارد ، حيث النساء وهن يحكين عن " مايكل انجلو " حيث يتهامس الناس

بأصوات مريضة متذكرين الليالى التى مرت فى الفنادق الرخيصة ،

والمحار الذى كان بالمطاعم التى تكسو أرضيتها نشارة الخشب ،

والطرق الممتدة إمتداد المناقشة المملة ، والمفتعلة . انه عالم " بروفروك "

الإنسان المعاصر الذى يزن حياته بملاعق القهوة ، والذى لا يعدو أن

يكون مضحك الأمير . وانه اذ يفقد نفسه وقد سقط فى جوف حياة فارغة

كريمة ومملة ، لا يملك إرادة التغيير ، وانما يستقيم لواقع قاهر ، فيختلط

إحساسه بالاحباط مع إحساسه بالنقص ، فنراه يهذى بكلام لا مغزى له ،

ويوحى بروح فارغة .

" انى اكبر ... أهرم ... اكبر وأهرم

سيأتى يوم أقلب فيه سراويلى

هل القى بشعرى إلى الخلف ، هل أجسر على تناول خوخة .

سوف ألبس بنطلونا من الفانلة البيضاء ، وأسير على الشاطئ

لقد سمعت حوريات البحر تتناجين
لا احسبهن سوف تناجيننى
لقد رأيتهن مبحرات على متن الأمواج
يمشطن شعر الأمواج الأبيض الذى يتطاير إلى الخلف
حين تلتفح الرياح المياه فيكسوها البياض والسواد
انا قد مكثافى غرفات البحر
عند بناته المصفّرات بالعشب البنى والأحمر
حتى توقظنا أصوات البشر ... فنغرق " . (٣٨)
يقول " البيوت " فى حدود النقد " .

" فى عصر القلق الذى أربك فيه الناس بالعلوم الجديدة ، العصر الذى يقدم
غير القليل مما يمكن اعتباره معتقدات ، وفروض ، وخلفية مشتركة بين
القراء ، نرى انه لا توجد أرض فكرية محظورة " (٣٩)
ولعل هذا هو الذى يفسر تنزهه فى غابات الماضى وتأمل الزمن الحاضر
، وهو يضع الماضى والحاضر جنباً إلى جنب ، فلا توجد غابة محظورة
، ما دام لا شئ فى مكانه .

لقد أراد ان يسجل اعتراضاً مريراً على هذا العصر ، وان كان قد أدار
ظهره لكل انجاز وكل تقدم استطاع أن يظفر به الانسان ، ولم يكن فى
وسعه أن يسبر غور الذات ، فراح يكيل المديح لماض كان " الوجه
المبارك " قبلة فيه ، وكانت البشرية تتمتع باطمئنان الاعتقاد .

ان " اليوت " الذى جاء ليهز بعنف الواقع الأدبى بأفكار مناهضة للرومانسية وللعاطفة المتأججة ، والوجدان المشتعل بالحزن والفرح ، لم يجد أمامه غير العودة إلى رصانة وموضوعية الكلاسيكية ، حيث الخيال الهادئ والفكر الرصين والبناء الفنى المحكم .

ان " اليوت " الذى جاء معترضا على زمن اتخم بالآلة ، واغترب فيه الإنسان بحكم تقسيم قاس للعمل ، واستبعد فيه بواسطة قوى متعددة رغم الزعيق المجلجل بالحريّة ، كان اعتراضه يشده إلى العصر الوسيط ، وإلى عالم يتقلص فيه الوعي ، ولا يعوض العجز الذى ألم بالإنسان المعاصر ، وإنما يكرسه ، ويزيد من قوى الضغط والقهر .

و "اليوت" الذى رأى العالم المعاصر عالما مريضا، لم يستطيع رؤية ما هو أبعد من حدود الزمن الحالى (الزمن البرجوازي) ، ولم يكن فى مقدوره أن يصل إلى القوى التى تبشر بمستقبل ينأى عن كل اغتراب الحاضر ، ويحقق للإنسان إنسانيته فى مساواة حقيقية ، ولكنه اندفع فى اتجاه أرسقراطية متعالية ، تأنف من كل ما هو جماهيري او جماعى ، محددة انعدام المساواة بشكل مطلق ، وتميز لا نظير له لصفوة تعيدنا إلى الأزمنة القديمة مرة أخرى :

يكتب " اليوت " اننى لا أنكر أن الفن قد يخدم اغراضا بعيدة عنه ، ولكن ليس مطلوبا من الفن أن يكون على علم بهذه الغايات . فقد يؤدي دوره على أكمل وجه وفقا لنظريات القيمة على تباينها ، مع عدم اكترائه بهذه النظريات " . (٤٠)

ان " اليوت " يرمى بهذا إلى تخليص الفن من أحكام القيمة هادفا إلى موضوعية مستقلة عن كل ماعدا الفن الشكلى ، علما بان الفن قد يؤدي ما تتطلبه هذه الأحكام القيمة منه دون أن يكون راميا إلى ذلك - فى رأيه - ،وقد كان " اليوت " مخلصا لأفكاره على مدى حياته ، ولم يحدث - فيما يرى " كولن ولسن " (٤١) أن كان أدبيا مخلصا ومتسقا إلى النهاية بمثل ما حدث مع " ت . س . اليوت " فقد كان تعبيراً دقيقاً عن تناقض حاد فى المجتمع البرجوازى ، وفى نفس الوقت يؤدي غرضاً تحفظه له القيم البرجوازية .

فالبرجوازية رغم أنها لا تجد من يدافع عنها من الأدباء العظام والذين تجلّى موقفهم فى انتقادات حادة للمجتمع البرجوازى فقد كانوا - الأدباء العظام - أبناء مخلصين لأوضاع اجتماعية نتجت عن آليات البرجوازية وسيطرتها على أدوات الإنتاج، وكانوا يسدون الطريق بأفكارهم ، أو هكذا يبدو ، أمام الأفكار التى تطيح بالعلاقات الكائنة فى هذا المجتمع .

يكتب " اليوت " ان المستر " لاسكى " مقتنع ، أو كان مقتنعا بأن التغيرات السياسية والاجتماعية المعينة التى يرغب فى إحداثها ، والتى يعتقد انها نافعة للمجتمع ، سوف تنتج مدنية جديدة ، نظرا لانها تغيرات جذرية عميقة ، وهذا امر جد معقول ولكن الذى لا يحق لنا أن نستنتجه بالنسبة إلى تغيرات المستر " لاسكى " وإلى تغيرات أخرى فى البناء الاجتماعى ينادى بها أى انسان هو ان المدنية الجديدة شئ مرغوب فيه ، فنحن من جهة لاتعرف شيئا عما ستكون عليه هذه المدنية الجديدة ، إذ أن ثمة أسباب

كثيرة أخرى تعمل فى تكوينها غير تلك التى نعلمها ، والنتائج التى تترتب على هذه الأسباب تلك حين يعمل بعضها مع بعض كثيرة أيضا بحيث يمكننا أن نتخيل كيف يكون شعورنا حين نعيش فى تلك المدنية الجديدة (٤٢) ان " اليوت " يظهر من الأسطر الأولى نفس التصور الذى وقعت فيه " الرومانسية " ، " بودلير " وهو أن هذا هو نهاية الزمن ، ولعل ذلك يوضح سر العويل على الحاضر ، والارتداد إلى الفردوس المفقود وهو ما يجعله يقصر عن رؤية الواقع بشكل جلى ، بل يمنعه من مد بصره لى يتفهم القوانين الموضوعية للتطور التاريخى ، وهو بذلك يقع أسر سكونية (بارمنيدية) . (٤٣)

ويكتب " اليوت " أيضا :

" أما ما تجرى به العادة الآن ، فهو كل من يدعو إلى تغيير اجتماعى ، أو إلى تبديل فى نظامنا السياسى ، أو إلى توسيع التعليم العام ، أو إلى تنمية الخدمة الاجتماعية يزعم أن ذلك سيؤدى الى تحسين وزيادة الثقافة " . (٤٤) ويسخر " اليوت " من القارئ إذا استتكر (تمتع فئة محدودة بمميزات على حساب الآخرين لسبب وراثى) (٤٥) ، ويرى أن الثقافة تتعارض بعنف مع المساواة ، بل ومن يرون العكس عليهم أن يكفوا عن احترام الثقافة ، ولا سبيل إلى تحسين المدنية لأننا لا نستطيع تخيل مدنية أخرى ، أما رقى المجتمع فليس أكثر من أن نلتمس من رقىنا أفرادا ، أو بجزئيات صغيرة نسبيا ، وكل ما يمكننا عمله هو الإقلاع عن العادات السيئة " والشئ الوحيد الذى نثق من الزمن باحداثه هو الخسارة ، أما الكسب أو التعويض فهو يوشك أن يكون متصورا دائما الا أنه غير متيقن أبدا . (٤٦)

" والثقافة لا تنمو الا وهى متصلة مع الدين " (٤٧) ، وفى مجتمع كهذا الذى أتخيلة - أى اليوت - يرث الفرد فيه مسئولية اكبر او اقل نحو الأمة طبقا لما ورثه من مركز فى المجتمع ، فتكون لكل طبقة مسئوليات مختلفة نوعا . والديموقراطية التى يتساوى فيها جميع الأفراد فى المسئولية عن كل شئ هى ديمقراطية خائفة لذوى الضمائر ، إياحية لغيرهم " . (٤٨)

ويرى " اليوت " أن ما قدمه ليس دفاعا عن الأرستقراطية ، أى تأكيدا لأهمية عضو واحد فى المجتمع ، بل الأصح انه دفاعا عن شكل للمجتمع تكون فيه للأرستقراطية وظيفة خاصة وجوهرية . " فالمهم أن يكون للمجتمع بناء تتدرج فيه المستويات الثقافية تدرجا متصلا من القمة الى القاعدة . بل والاشارة إلى الضرر الذى أصاب الثقافات الوطنية أثناء التوسع الاستعماري ليس إدانة للاستعمار نفسه بحال (وحرى بنا - البريطانيون - حسبما يرى هؤلاء المتحمسون أن نقم أنفسنا على مدنية أخرى ونجهز أفرادها ونوحى إليهم احتقار عاداتهم واتخاذ موقف مستتير من الخرافات الدينية ثم نتركهم لينضجوا فى الخليط الذى أغليناها لهم) . (٤٩)

ولعلنا نكون بهذه الاقتباسات من كتاب " اليوت " : (ملاحظات نحو تعريف الثقافة) نكون قد استطعنا أن نقدم وجهها أكثر وضوحا له .

فالليوت الذى يقف بعنف ليحطم الرومانسية ، ويعود إلى نوع من الكلاسيكية ، يبرر الأرستقراطية ويقف مع الملكية ، ويبرر إذلال الاستعمار للشعوب المختلفة بادعاء شديد العجرفة بأنهم جاءوا لكى ينتزعوهم من الحضيض والتخلف ، وقد كان دفاعه المستميت عن التدرج الطبقي والوراثة ، واستنكاره للمساواة والديموقراطية ، وادعاءاته

العنصرية العرقية ، ومواجهته الصارخة لأى اتجاه نحو التغيير الاجتماعى متعللاً بالتشكيك فى الآتى المجهول ، ودفاعه عن الصفة وربطه لعجلة الثقافة بالدين .. كل هذا يشكل وجهاً أصيلاً يوضح مغزى ما كآله من نقد مر للمجتمع المعاصر ، وان العضلة التى لا تقبل الحل ، تشكل فردوسه المفقود الذى يحاول البحث عنه فى العصور القديمة والوسيلة .

ان " ت . س . اليوت " بنقده المتعالى للمجتمع البرجوازى يوضح إلى أى مدى تفسخت البرجوازية واحتدمت تناقضاتها لدرجة لم يعد فى وسع أى أديب أو شاعر أن يقف بجانبها وهو مرتاح الضمير ، فالبرجوازية لم تعد مقنعة بممارساتها فى الحياة اليومية ، والتى تواجه النقد الجارح من كل جهة وهى ترى - مع ذلك - ان كل من يقف فى وجه القوى الواعية لجذور التناقضات المستعصية التى تتملك خناقها ، أو من يسلك درباً غير درب تلك القوى ، انما يمثل احتياطياً ضرورياً لها ، فلم يعد للبرجوازية من يدافع عنها بشكل مباشر ، اللهم إلا الأدب الهابط والإعلام التافه ، الذى يفرض غيبوبة الوعى على الجماهير المتلقية . هذا وان كان كل من لا يسبر غور التناقض الأساسى يساعدها بدرجة أو بأخرى ، ويمد فى عمرها الذى قارب خريفه على نهايته فقد وصلت إلى مازقها المستحيل الحل ، الا اذا كان هذا الحل على جثتها وأنقاضها .

(٥)

وهكذا ، لقد فتحت البرجوازية أبوابا واسعة للتفكير الإنسانى ، رغم أن الأفكار الحقيقية تمثل البارود المتفجر تحت نظامها ، وأوجدت أنماطا من التعامل الإنسانى أكثر بما لا يقاس بكل الظروف السابقة عليها ، وهذا هو السبب فى الاسراع بانهيائها .

لقد صار الفكر أرحب ، ويتسع لعشرات الاجتهادات والحلول ، وصارت هذه الأمور تطرح بما لا يقارن بالوضع السابق فى شروط الأنماط الانتاجية قبل الرأسمالية ، وقد ظهرت الى جانب الحلول العلمية والعملية للوضع الإنسانى فى المجتمع الحديث ، أفكار ترى الانسان كما لو كان يتسلق جليدا ساخنا ، وينحدر الى نقطة بدايته رغم تشبته بالانفلات منها . (٥٠) وظهرت أفكار تعبر عن لا مغزى الوجود الإنسانى واختفاء الغايات جميعا ، والغرائزية ، ووجد الانسان نفسه أمام واقع متجمد يطبق على أنفاسه فى كل لحظة وتغرب الى حد لا يستطيع أن يرى نفسه ابعد من قدميه وظهرت فكرة اللامنتهى (٥١) - الأعور فى بلاد العميان الذى يرى أعمق من اللازم ، وكل مايراه لا يعدو ان يكون الفوضى ، والذى يثور على عالم البرجوازي المنظم المحسوب حسابا دقيقا - رغم كون عالم البرجوازي يغوص إلى أعماق الفوضى ..

لقد أصبح الإنسان الحقيقى أملا لا سبيل إلى بلوغه ، والانسان الحالى هو الحلقة المفقودة بين القرد والانسان الحقيقى ، والوصول إلى الانسان مستحيل . ولقد سيطر المنهج التجزيئى فى التفكير ، والذى أعجز الذهن عن الوصول الى الأغلب والأعم ، والاقتراب من الواقعى . وشوش أساس الوجود.

لم يخرج الانسان عن كونه فردا منعزلا ، كان هذا قدره منذ أن كانت الرومانسية . فها هو يواجه العالم ، ويبحث عن خلاصه ، فيسقط فى اللاجدوى لأن ضبابا كثيفا يحوط منطقاته فيبعد عن الهدف .

لقد كان اللجوء إلى تبسيط الحقيقة الجوهرية ، واصطناع اساليب ووسائل بعيدة كل البعد عن المنهج الانسانى ، وتحويل الظواهر الاجتماعية إلى مجرد خالق للوجود الانسانى والعزله ، وتجاهل - أو عدم امكانية فهم - التناقضات المزمنة التى تشكل جسد المجتمع المعاصر ، وتحويل كل شئ إلى لغز يعلو على الزمن و الواقع ، تشيئ الانسان ، وخلق أساطير جديدة ، وتزييف الوعى الذى يزيّف مفاهيم الانسان عن الواقع أيضا ، واختيال الانسان عندما يسير على رأسه متخيلا أن ذلك هو حد الوصول للإنسانية الحقيقية ، وطرح قضية الحرية بمعزل عن كل الشروط المحيطة بها وخلق العلل الجديدة لتنشيط العزم البشرى ، مما أدى الى تشويش الوضع الانسانى ، وجعله أكثر تبرما وبعدا عن الواقع وعن الشروط التى تتضج فيها الحقائق وتحولت المشكلة إلى أزمة معرفة معلقة بين السماء والأرض ، وانطلقت دعوات إلى اصطناع لغة إنسانية جديدة ، أو العودة إلى البدائية والغريزية ، وطرح دور العقل جانبا ، وألقيت كل هذه العضلات على الشخص المنعزل ، على " الأنا " المتفردة البعيدة كل البعد عما عداها ، وصار اللا منتمى مطاردا بوعى ذاتى ، بعيدا عن الشروط الاجتماعية ، واختصر الانسان فى " أنا " متوقعة وحيدة ، وصراعها صراع داخلى يدور فى الذهن .

كل هذا من الضروري أن يعكسه فن أدب هذا المجتمع المتناقض الى حد بعيد .

يقول " ج . بليخانوف " .

" اننى مستعد تماما للقول بأنه لا وجود لوظيفة الفن الذى يخلو من الأفكار تماما ، بل واضيف أنه ليست جميع الأفكار يمكنها أن تفيد كأساس فى وظيفة الفن . والفنان يستطيع أن يبوح بما هو كاف لجعل العلاقات بين الناس أكثر سهولة ، والحدود الممكنة لهذه العلاقات لا تتحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة المرتبط بالاساس الاجتماعى الذى ينتمى اليه . وفى المجتمع المنقسم إلى طبقات ، فانها تتحدد أيضا بالعلاقات المتبادلة بين هذه الطبقات ، علاوة على طور تطور كل منها فى نفس الوقت " . (٥٢)

أى أنه وفقا لراى " بليخانوف " ، لا وجود لفن فوق العلاقات الطبقيّة . وان كان الفن لا يطابق تماما مستوى الاقتصاد ، فهناك من العوامل العرضية العديد مما يؤثر فيه ، وان القانون - كما يرى " انجلز " - الذى يحكم تلك العلاقة ، انما يحكمها على أساس التوازى فى العصور الطويلة ، وان الكاتب لا يمثل غير نقطة أو مرحلة قصيرة أو زاوية فى هذا الخط المتعرج الموازى لخط التطور الاقتصادى .

ويتضح فى العصر الحديث أن " الأنفة " من عالم البرجوازي لم تكن الا الوجه الآخر للعملة التى تعكس وضع البرجوازي وتناقضاته . سواء أكان الرومانسيون مع التقدم أو بانحدارهم مع غيرهم إلى هوة العصور

الوسطى ، وفرد يس الماضى السحيقة فان هذا يعكس رؤيا قد توظف فينا
غضبنا وسخطا على المجتمع البرجوازي - وان كانت ضبابية - لا تعرف
الطريق ولا يمكن أن تدل اليه لأنه كان مجهولا لها وأدواتها أقل من ان
ترشد الى بدايته . ان المجتمع البرجوازي بتناقضاته المستعصية يطرح
فى مسيرته عشرات المنعرجات للخلاص من هذه التناقضات ، فهل هناك
من الطرق ما هو افضل ؟

لقد اتضح الى حد كبير أن الأديب الحق لا يمكن الا أن يكون ناقدًا
لأوضاع هذا المجتمع ، وذلك على النقيض من ممثلى الأدب الهابط
والاعلامى أو الدعائى، الذى يقف فى ذيل المجتمع ويموت وهو يروج
لتناقضته المستعصية مدعيا انها نهاية العالم ، وانها الفردوس الحقيقى .

المواامش

- ١- ماركس ، كارل : بؤس الفلسفة ، ترجمة حليم اليازجى - دار الیقظة العربية ،
ودار مكتبة الحياة - بیروت - ص ١٢٢ .
- ٢- بـایو ، لويس : ازمة " مجتمع ، وأزمة ثقافية - مجلة دراسات اشتراكية -
نوفمبر -١٩٧٤ - مطبعة دارالهلل - القاهرة - ١٩٧٩ -
ص ٨١
- ٣- انجلز ، فردريك : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة ، ترجمة الیاس شاهین
- دار التقدم - موسكو ، ص ٢٣٤ .
- ٤- ماركس ، كارل : رأس المال ، عن فیشر ، ارنست : ضرورة الفن ، ترجمة
أسعد حليم ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٦٦ .
- ٥- ماركس ، كارل : بؤس الفلسفة - مصدر سابق - ص ١١٥ .
- 6- Byron,Lord : When we two parted - (in) golden treasury of the
best songs and lyrical poems in English language-
1924-P 90
- ٧- فیشر ، ارنست : ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٦٧ ، ٦٨ .
- ٨- المصدر السابق : ص ٦٨ .
- ٩- المصدر السابق : ص ٧٠ .
- ١٠- شیلی ، بیرس بیث : دفاع عن الشعر ، ضمن : مهمة الناقد ، مقالات ، ترجمة
محمد عبدالله الشفقى - كتب ثقافية - المؤسسة المصرية
العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة (الدار القومية
للطباعة) القاهرة - د . ت . ص . ص . ص ٩٨ ، ٩٩ .
- ١١- فیشر ، ارنست : ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٧٤ .

- ١٢- مكاوى ن عبدالغفار : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الوقت الحاضر -
ج ١ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ص ٤٦ .
- ١٣- فيشر ، ارنست : ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٧٧ .
- ١٤- المصدر السابق : ص ٩٢ .
- ١٥- المصدر السابق : ص ١٣٧ .
- ١٦- بودلير ، شارل : أزهار الشر - ترجمة محمد امين حسونة -الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ابريل ١٩٦١ - ص ٤٣ .
- ١٧- وذلك على حد قول الشاعر الصينى " لوتشى " - عن أرشيبالد مكليش ، التجربة والشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، مراجعة توفيق صايغ - منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) - ١٩٦٣ .
- ١٨- مكاوى ، عبدالغفار : ثورة الشعر الحديث - مصدر سابق - ص ٦٩ .
- ١٩- من مذكرات " بودلير " عن ادجار آلان بو " والتي استعادها فى دراسته عن جوته ، وذلك عن كتاب ، (بودلير بقلمه) تأليف بسكال بيا - ترجمة صلاح لبكى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٦٩ - ص ١٦٢ .
- ٢٠- من مقال لبودلير عن المسرحيات والروايات الشريفة - عن بودلير بقلمه - مصدر سابق .
- ٢١- بيا ، بسكال : بودلير بقلمه ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ ، وأيضا ثورة الشعر الحديث
- ٢٢- راجع ثورة الشعر الحديث .
- ٢٣- من مقالات بودلير - جمعت تحت عنوان (سهام) عن - بودلير بقلمه (- مصدر سابق ص ١٢٠ .
- ٢٤- المصدر السابق ص ١٢١ .
- ٢٥- بودلير ، شارل : أزهار الشر - مصدر سابق - ص ٧٥ .
- ٢٦- مكاوى ، عبدالغفار : ثورة الشعر الحديث - مصدر سابق - ص ٩٦ .

- ٢٧- بودلير ، شارل : أزهار الشر ، مصدر سابق ، ص ٧٦ .
- ٢٨- فضل ، صلاح: منهج الواقعية فى الابداع الأدبى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٨ - ص ص ٦٨ ، ٦٩ .
- 29- Eliot , T.S : Rapsody on a windy night , (In) the complete poems and plays (1909-1950) - Harcourt Brace , world inc. New York, 1971 , P. 15 .
- 30- Eliot , T.S: The waste land , (in) The complete poems and plays- (Ibid) - P.P.43 , 44 .
- 31- Eliot , T.S : Ash wendsday , (Ibid) - P 61.
- ٣٢- اشارة الى أن الكلاب قد ساعدت (ايزيس) فى جمع أشلاء (أوزوريس) بعد أن قطعه (ست) . ولكن الآن لا يريد سكان الأرض الخراب أن توجد الكلاب فيها حتى لا تستخرج جسد 'أوزوريس' من الأرض بأظافرهما ، فيضطرون لمواجهة الحياة ، وهو منطق النعامة التى تدفن رأسها فى الرمال حتى لا يراها العدو وهو فى رأى اليوت - منطق الانسان المعاصر .
- راجع قصيدة اليوت :
- The waste land , part 1 , The Burial of the dead - op.at P.39.
- ٣٣- مقتبس عن ' بودلير ' من قصيدته الى القارئ - راجع بودلير ، شارل : أزهار الشر ، مصدر سابق ص ٤٣ ، والنص قد وضعه اليوت فى القصيدة كالاتى:
- “ You ! hypocrite Lecteur ! - mon Sembable, mon Frere ! “
- 34- Eliot , T.S : The waste land , part 1, The Burial of the dead , (in) The complete poems and plays. Op. cit .P . 37.
- 35- Eliot, T.S: The hollow men (in) the complete poems and plays. OP ct. P.5.
- 36- Ibid : P.6.
- ٣٧- الصباغ ، رمضان : حول الشاعر اليوت - مجلة سنابل - القاهرة - سبتمبر - ١٩٧٠ ، ص ٤٠ .
- 38- Eliot,T.S : The Frontoers of crticism ,(in) : on poetry and poets, New Yourk , 1957 , P.P 127 - 128 .

39- Eliot . T s - The Frontiers of criticism” in on poetry and poets “ -
New yourk . 1957 . pl 27

40- Eliot, T.S: The Function of criicism, Selected Essays - London-
1948- PP, 24 . 25 .

٤١- ولسن ، كولن : ما بعد اللامنتمى - ترجمة يوسف شرورو ، عمرو يمي -
دار الآداب - بيروت - ١٩٦٩ . ص ١٢٥

٤٢- إليوت ت . س . : ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة شكرى عياد -
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ،
القاهرة د . ت . ص ١٩ .

٤٣- نسبة الى فيلسوف الثبات (بارمنيدس) الفيلسوف الإغريقى - راجع ،
عبدالرحمن بدوى - ربيع الفكر اليونانى - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة
الرابعة - القاهرة ص ص ١٤٤ - ١٥٠ .

٤٤- إليوت ، ت . س : ملاحظات نحو تعريف الثقافة - مصدر سابق - ص ١٨ .

٤٥- المصدر السابق: ص ص ١٧ . ١٨

٤٦- نفس المصدر : ص ٢٩ .

٤٧- نفس المصدر : ص ص ٣١ ، ٣٢ .

٤٨- نفس المصدر : ص ٩٦ .

٤٩- نفس المصدر : ص ١٠٩ .

٥٠- راجع ' ولسن ' كولن : ما بعد اللامنتمى الفصل الثالث - ص ١٦٢

٥١- ولسن ، كولن : اللامنتمى - ترجمة انيس زكى - دار الآداب - بيروت -
١٩٦٥ - ص ١٤

52- Plekanove , G : Art and Socal life, translated by :

A. Finlerg, Progress publishers - moscow , 2 nd
printing 1974. P 36.

(المراجع العربية والمترجمة للعربية)

- ١- ابراهيم، زكريا : الفنان والانسان - مكتبة غريب - القاهرة د.ت
- ٢- اليوت ، ت. س : ملاحظات نحو تعريف الثقافة - ترجمة
شكرى عياد . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة
والنشر - القاهرة .. د. ت
- ٣- انجلز، فردريك : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة - ترجمة
الياس شاهين - دار التقدم - موسكو
- ٤- بايو، لويس : أزمة مجتمع وأزمة ثقافة - مجلة دراسات اشتراكية
نوفمبر ١٩٧٤ - مطبعة دار الهلال - القاهرة - ١٩٧٤
- ٥- بدوى ، عبدالرحمن : ربيع الفكر اليونانى - مكتبة النهضة المصرية -
ط٤ - القاهرة
- ٦- بليخانوف، ج : الفن والتصور المادى للتاريخ - ترجمة جورج
طراييشى - دار الطليعة للطباعة والنشر - ط١ - ١٩٧٧
- ٧- بودلير، شارل : أزهار الشر - ترجمة محمد امين حسونة - الدار
القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ابريل ١٩٦١
- ٨- بيا ، بسكال : بودلير بقلمه - ترجمة صلاح لبكى - المؤسسة العربية
للدراسات والنشر - بيروت ١٩٦٩
- ٩- شيلى ، بيرس بيش : دفاع عن الشعر - ضمن مهمة الناقد -
مقالات، ترجمة محمد عبدالله الشفقى - كتب ثقافية - المؤسسة

المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة (الدار القومية للطباعة) - القاهرة - د.ت

١٠- الصباغ، رمضان : حول شاعر اليوت - مجلة سنابل سبتمبر ١٩٧٠

١١- فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الفنى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٨

١٢- فنكشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن - ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد - مراجعة يحيى هويدى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١

١٣- فيرفيل، ج : الأدب والفن فى الاشتراكية - ترجمة عبدالمنعم الحفنى - ط ١ - القاهرة .

١٤- فيشر، إرنست : ضرورة الفن - ترجمة أسعد حليم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧١

١٥- لالو، شارل : مبادئ علم الجمال (الاستايقا) - ترجمة مصطفى على ماهر مراجعة وتقديم يوسف مراد - دار احياء الكتب العربية - القاهرة

١٦- لوفافر، هنرى: فى علم الجمال - ترجمة محمد عيتانى - دار المعجم العربى ط ١ - بيروت ١٩٥٤

١٧- لوكاش، جورج : دراسات فى الواقعية الأوروبية - ترجمة امير اسكندرية - مراجعة عبدالغفار مكاوى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٢

- ١٨- ماركس، كارل : بؤس الفلسفة - ترجمة حليم اليازجى - دار اليقظة العربية ، ودار مكتبة الحياة - بيروت
- ١٩- مكاوى، عبدالغفار : ثورة الشعر الحديث من بودلير الى الوقت الحاضر - ح ١ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة
- ٢٠- مكليش، أرشيبالد : التجربة والشعر - ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى مراجعة توفيق صايغ. منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ١٩٦٣
- ٢١- نوكس، أ. : النظريات الجمالية (كانط - هيجل - شوبنهاور) - ترجمة محمد شفيق شيا - منشورات يحسون للثقافة - بيروت ١٩٨٥
- ٢٢- هويسمان ، دنييس : علم الجمال (الاستطيقا) - ترجمة أميرة مطر - مراجعة احمد فؤاد الأهواني - دار احياء الكتب العربية . القاهرة
- ٢٣- ولسن ، كولن : اللامنتمى - ترجمة أنيس زكى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٥
- ٢٤- ولسن كولن : مابعد اللا منتمى - يوسف شرورو، وحلمى يمي - دار الآداب - بيروت - ١٩٦٩

المراجع الأجنبية

- 1- Astakov, Ivan: The Relationship Between an Object and Aesthetic Feeling, Tr. By Brayan Been, In Problem of Modern Aesthetics - Progress Publishers, 1st printing - Moscow - 1969.
- 2- Byron, Lord: When We Two Parted - In Golden Treasury of the Best Songs and Lyrical Poems in English . Language - 1924.
- 3- Eliot, T.S: Complete Poems and Plays (1909 - 1950) -Harcourt Brace, World Inc., New York, 1971.
- 4- Eliot, T.S. : The Frontiers Of Criticism , (in) : On Poetry and Poets, New York 1957.
- 5- Eliot, T.S. : The Function Of Criticism, Selected Essays, London, 1948.

6- Plekanove, G.: Art and Social Life, Translated By: A,
Finlery, Progress Publishers,
2nd printing 1974

7- Romanenko, Victor : The Beauty of Nature, Tr. By
Bernard Isaacs, In Problems of
Modern Aesthetics, Progress
Publishers - 1st printing, Moscow
1969.

| الصفحة | الفهرس |
|--------|---|
| ٣ | مقدمة |
| ٥ | (١) الفن والانسان |
| ٢٦ | الهوامش |
| ٢٩ | (٢) الفن والمجتمع |
| ٤٨ | الهوامش |
| ٥١ | (٣) التناقض بين الأدب والفن وبين السياق الاجتماعي |
| ٩٦ | الهوامش |
| ١٠١ | المراجع العربية |
| ١٠٤ | المراجع الأجنبية |
| ١٠٦ | الفهرس |

للمؤلف

- ١- الالتزام فى الادب والفن دراسة - صدر ١٩٨٨
- ٢- حكايات من مكابدات السندباد شعر - صدر ١٩٩٠
- ٣- فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها دراسة - صدر ١٩٩٤
- ٤- الفن والسياق الاجتماعى دراسة - صدر ١٩٩٦
- ٥- التفسير الاخلاقى للفن عند اليونانيين دراسة - يصدر قريبا
- ٦- معذرة يا قمرى شعر - تحت الطبع
- ٧- الاحكام التقويمية فى الجمال والاخلاق دراسة - يصدر قريبا
- ٨- النورس وانت شعر - يصدر قريبا

Bibliotheca Alexandrina



0395543